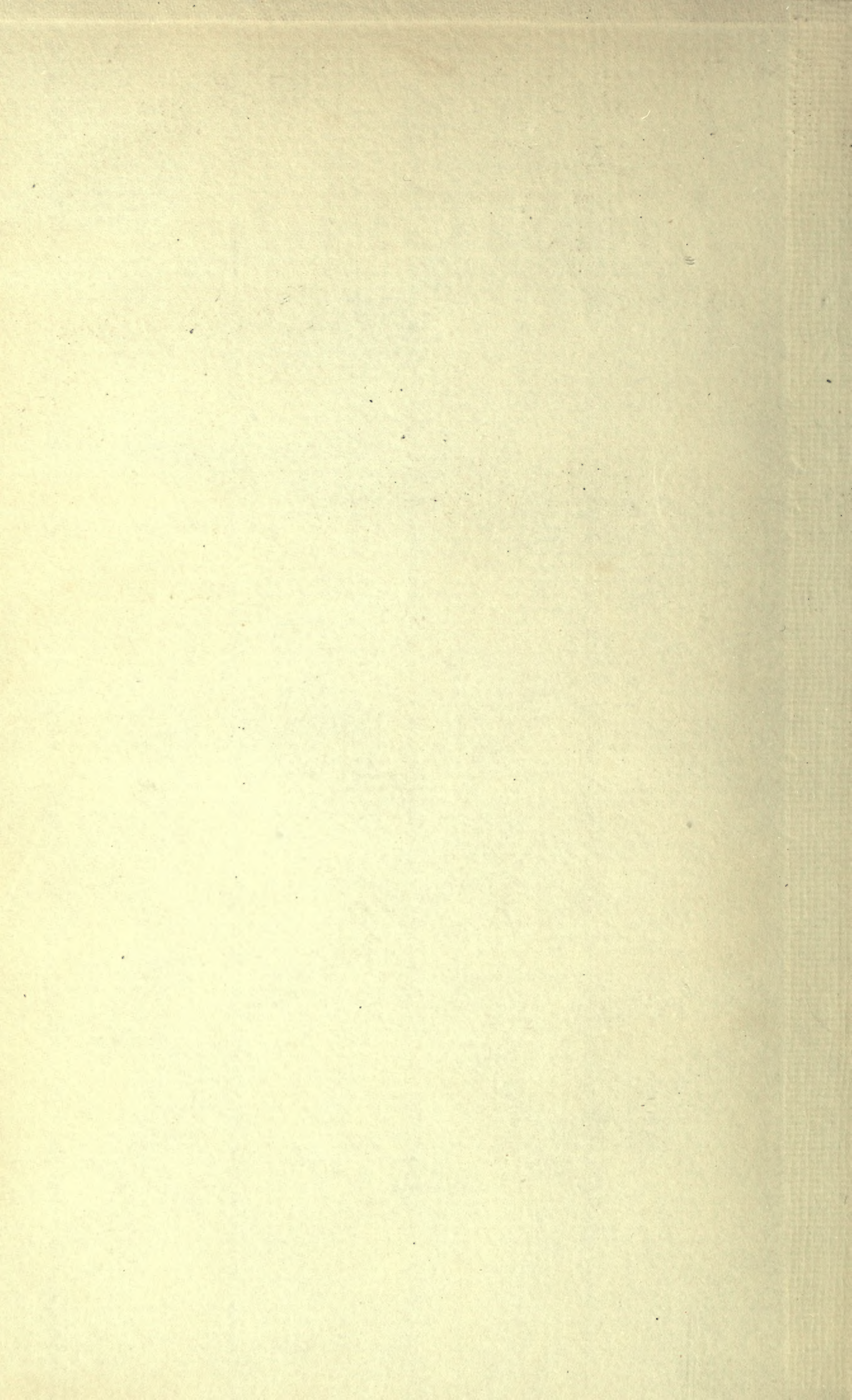
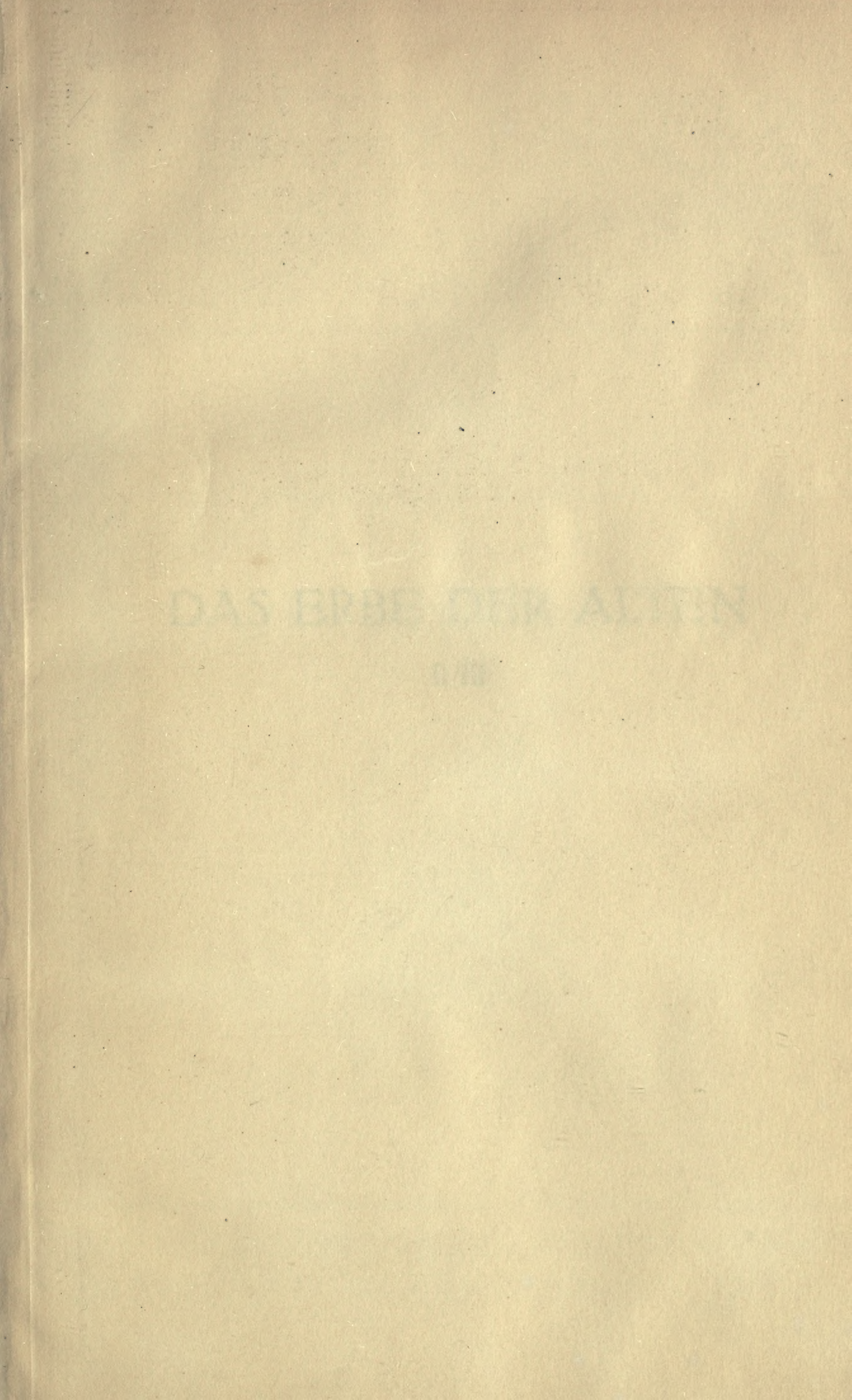
ARISTOPHANES
UND DIE NACHWELT

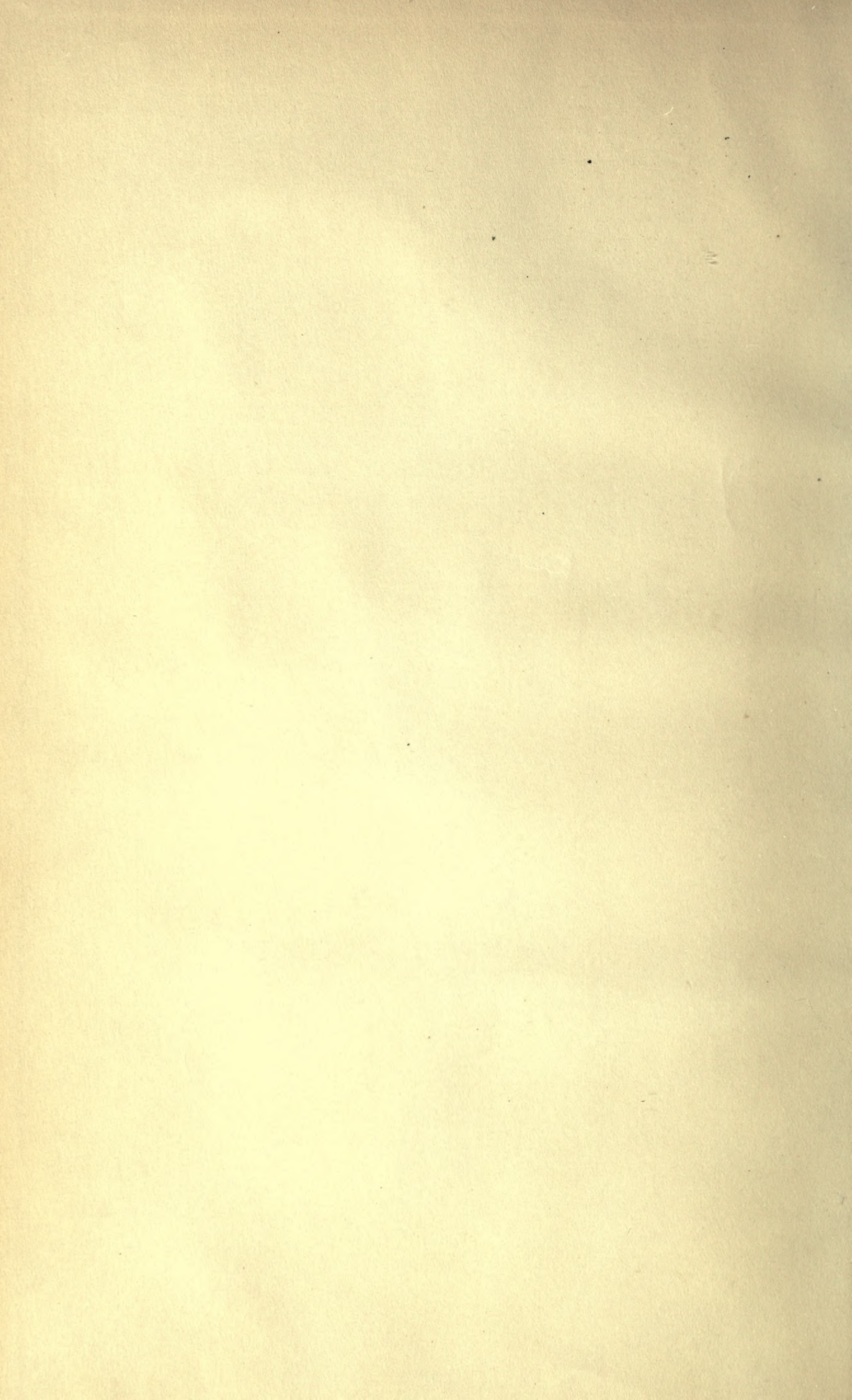
VON

WILHELM SÜSS









DAS ERBE DER ALTEN

II/III

DAS ERBE DER ALTEN

SCHRIFTEN ÜBER WESEN UND WIRKUNG DER ANTIKE
GESAMMELT UND HERAUSGEGEBEN VON
O. CRUSIUS · O. IMMISCH · TH. ZIELINSKI

HEFT II/III

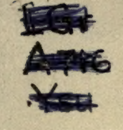
ARISTOPHANES
UND DIE NACHWELT



VON

WILHELM SÜSS

DIETERICH'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
≈ THEODOR WEICHER ≈ IN LEIPZIG 1911

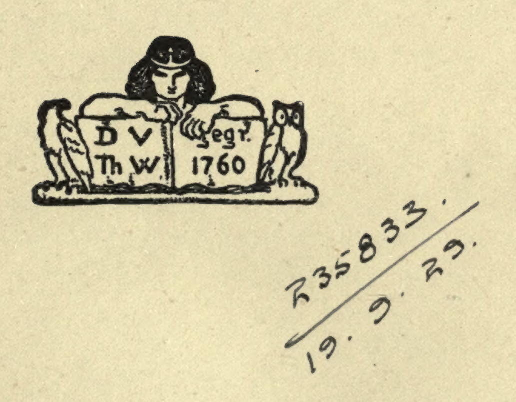


ARISTOPHANES UND DIE NACHWELT

VON

WILHELM SÜSS

1. UND 2. AUFLAGE



DIETERICH'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
≈ THEODOR WEICHER ≈ IN LEIPZIG 1911

ERICH BETHE

GEWIDMET

Vorwort

Nachzuforschen, wie sich die Nachwelt im Laufe der Zeiten mit einem der großen Poeten, deren Wechsel auf die Ewigkeit gezogen ist, abzufinden gesucht hat, ob unbekümmert mit dankbarem Herzen oder zögernd mit rechnender Klugheit oder schließlich mürrisch mit schäbigen Pfennigen, ganz nach Vermögen und Empfänglichkeit, das darf allerdings als eine Aufgabe von bestrickendem Reiz gelten. Freilich wird es nicht an Besonnenen fehlen, die mit gemischten Gefühlen einem solchen Schreiten durch die Jahrhunderte und Völker zusehen, bei dem es ja nicht ohne allerlei Keckheiten abgehen kann. Auch haben auf diesem Boden gutgemeinter Dilettantismus, finstere Kataloggelehrsamkeit im Bunde mit frostiger Namen- und Stoffanhäufung, schließlich auch eine gewisse überstürzte Sucht, möglichst lange und weitreichende Fäden über die Jahrhunderte hin zu schlingen, übel gehaust und mißtrauische Zurückhaltung geweckt.

Läßt man aber einmal eine solche Arbeit zu, so wird man nicht wünschen, daß sie vollkommen unpersönlich und ohne Relief vorgetragen werde, ganz und gar nicht, wenn ein Aristophanes im Mittelpunkt steht. Viel eher werden des Komikers fröhliche und warmherzige Freunde es zu verschmerzen wissen, sollte hie und da nach der entgegengesetzten Seite hin zuviel geschehen sein. Im Zentrum allerdings möchte ich mich gern mit ihnen eins wissen und damit in der eigentlichen «Proba» der Dinge.

Wärmsten Dank schulde ich Herrn Professor Dr. Immisch für seine entsagungsvolle, vielfach bessernde und fördernde Hilfe bei der Korrektur. Ebenso gedenke ich hier gern und mit Dankbarkeit der Liberalität des Verlegers, die es mir ermöglicht, das Buch in dieser, das ursprünglich verabredete Maß wesentlich überschreitenden Gestalt in die Öffentlichkeit hinaus zu schicken.

Wilhelm Süß.



Inhalt





Eines der merkwürdigsten Kriterien für die Beobachtung und Beurteilung eines Menschen scheint durch die Art geboten zu werden, wie ein solcher auf einen irgendwie an ihn herantretenden Widerspruch reagiert. Der Mensch, gewohnt, im letzten Grunde doch alles in Frieden und Wohlgefallen aufgelöst zu sehen, sträubt sich gewöhnlich gegen nichts mehr als gegen die Zumutung, überhaupt einen Widerspruch als rechtmäßig bestehend anzuerkennen. Manchem Guten kommt es z. B. so vor, als lebten alle die Großen, deren Werke auf dem Bücherbrett stehen, in einer gemeinsamen lauwarmen Luft als getreue Nachbarn ohne Zank und Streit zusammen. Der Theologe, dessen Himmelreich nicht ein Sauerteig ist, mit dem er die Welt gar durchsäuere, erstrebt nichts sehnlicher als ein Plätzchen an der Sonne der Kultur, die ihrerseits ihm wohlwollend zuhört, wenn er post festum den Beweis antritt, daß alles Große und Herrliche des Menschengeistes durchaus wesensverwandt mit seiner Religion ist. Kunst und Ethik wollen im Grunde dasselbe, es gilt nur, beide auf großzügige und nebelhafte Formeln zurückzuführen. Auch dem Politiker webt der Ethiker ein kleidsames bequemes Spinnwebenmäntelchen, das ihm Ellbogenfreiheit unter möglichst schmerzlosem Anschluß an die Moral gestattet. In seliger «Seid umschlungen, Millionen»-Stimmung werden ungeheuere Scharen, die nur die Mode bisher trennte, zum Tisch der Wahrheit und Weisheit gebeten, an dem alle Ecken und Kanten zu gefälliger Rundung abgeschliffen sind, auf dem alles Salz dumm geworden ist. In dieser Betrachtungsweise des Bildungsphilisters gibt es keine «berechtigten» Gegensätze. Wo solche zutage treten, findet man Mittel und Wege, in rein zufälligen, äußeren Momenten den Grund dafür anzusetzen, sozusagen in Mißverständnissen des Weltenlaufs, oder man reagiert mit einem Werturteil, man spricht von Reaktion, Unverstand, oder man schiebt schließlich die Sache flugs ins Gewissen hinein. Daher die oft gemachte Beobachtung, daß eigentliche, naive und selbstverständliche, Intoleranz nur bei Liberalen begegnet. Wer gewohnt ist, historisch zu reflektieren und in drastischen Gegensätzen zu denken, wird leicht in eine ganz

entgegengesetzte Anschauungsart verfallen: Er weiß oft gar zu genau, wie ein jedes Ding notwendigerweise sein muß, und an seinen unerbittlichen Antithesen gemessen erscheint die gesamte Wirklichkeit harmlos und einfach. Wer Menschen und Entwicklungslinien ganz genau verstanden zu haben glaubt, setzt sich häufig als der Dreizehnte zu Tisch. Er hat die Linien gar zu scharf ausgezogen und einen Hauptfaktor nicht in die Rechnung gestellt, den Kompromiß, den lieben Schlendrian des Alltags.

Wir haben nicht ohne Grund eine derartige Bemerkung an die Spitze einer Darstellung gestellt, die eine Prüfung darüber anstellen will, was für einen Klang der Name Aristophanes in dem Kreislauf der Saecula gehabt hat. Die Geschichte dieser Frage steht vom ersten bis zum letzten Blatt im Zeichen eines solchen Widerspruchs. Die Stellung des Einzelnen zum Humor und zur Komik, wobei wir natürlich nicht an irgendwelche behagliche Sonntagnachmittagsbonhomie denken, ist entschieden mit der Art, wie er die Kontraste der Erscheinungen der Welt unter sich selbst und in ihrer Beziehung auf menschliche Ideen und Wünsche bemerkt und sich irgendwie mit ihnen abfindet. Und so mag Jean Paul uns ein Motto hersetzen mit den Worten aus seiner Vorschule der Ästhetik: «Es gibt einen Ernst für Alle, aber nur einen Humor für Wenige, und darum, weil dieser einen poetischen Geist und dann einen frei und philosophisch gebildeten begehrt, der statt des leeren Geschmacks die höhere Weltanschauung mitbringt. . . . Daher kommen die elenden Definitionen des Humors, als sei er Manier oder Sonderbarkeit, daher eigentlich die geheime Kälte gegen wahrhaft komische Gebilde. Aristophanes würde — obwohl von Chrysostomus und Plato studiert und unter und auf beider Kopfkissen gefunden — für die Meisten das Kopfkissen selber sein, wenn sie offenherzig wären oder er ohne griechische Worte und Sitten. Die gelehrte und ungelehrte Menge kennt statt der poetischen humoristischen Gewitterwolke, welche befruchtend, kühlend, leuchtend, donnernd, nur zufällig verletzend in ihrem Himmel leicht vorüberzieht, nur jene kleinliche, unbehilfliche irdische Heuschreckenwolke des auf vergängliche Beziehungen streifenden Rachspaßes, welche rauscht, verdunkelt, die Blumen abfrißt und an ihrer Anzahl häßlich vergeht».

Die letzten Gründe dieses Sachverhalts werden nur selten klar zutage treten. Dafür beobachten wir, wenn man den Ausdruck gestattet, jenen erwähnten Kampf um die Einstellung auf den Kontrast in einer ganzen Stufenfolge von mehr oder weniger zentralen aristophanischen Einzelproblemen, wenn es sich um seine ästhetische Würdigung, um seine Kunstform handelt, oder, um gleich ein spezielleres Beispiel herauszugreifen, im Sokratesproblem.

Eine einzigartige Stellung behauptet Sokrates im Bewußtsein aller Zeiten, als Stammvater aller Philosophie und aller philosophischen Schulen, als der Beste der Sterblichen, der mit Kerker und Schierlingsbecher Leben und Lehre besiegelt hat, als der schlagfertige Schalk auf dem Markt und beim Gastmahl, als der Heide, in dem der christliche Logos noch am ehesten gewaltet hat, als der Held des 18. Jahrhunderts, dessen Büste Friedrich d. Gr. Voltaire zum Geschenk machte, der zu den Aufklärern in ihrer Sprache redete, den Klopstock für Portias Traum zitierte, den Wielands weltmännische Heiterkeit zu Tische bat, als der, der noch einem der Wortführer der Modernen zuerst ein Gegenstand leidenschaftlichen Hasses war wegen seines optimistischen Rationalismus, dann demselben ein Führer wurde zu dem fröhlichen Glauben an den Sieg des Guten und des nüchtern arbeitenden Intellekts. Da will es scheinen, als sei der dämonische Grieche nicht «tot zu machen» und zwinge jede emporwachsende Generation von neuem wieder, sich mit ihm auseinanderzusetzen. Und nun geht neben der großen Straße, die den Schauplatz der großen geistigen Kämpfe abgibt, auf stillerem Seitenpfade ein Büchlein seinen Weg durch die Zeiten von ganz anderer, nichtsnutziger Art. Es schildert einen schwatzhaften Phantasten von bedenklichen moralischen Qualitäten, der in weltferner Denkerbude bei Flöhen und Läusen einer windigen Metaphysik nachgeht, dessen Anmaßung der Bauer Strepsiades, eine jener naiv-pfiffigen Hanswurstfiguren, die die komische Kunst aller Zeiten den gelehrten Narren und Don Quichotes beizugeben liebt, auf Schritt und Tritt durch seine Glossen zu Falle bringt. Der also verhöhnte Windbeutel ist Sokrates, das Stück die Wolken des Aristophanes. Eine seltsame Frage liegt in diesem Widerspruch, zu der man nicht müde wird, immer aufs neue die Antwort zu suchen. Die Geschichte der Auffassung der Wolken ist im wesentlichen nichts anderes als die Geschichte der Antworten auf diese Frage. Sie muß, wir sahen es schon, verschieden ausfallen nach der Herren eigenem Geist, verschieden auch nach der Zeiten Geist, in denen sie gegeben wird. Es ist auch nicht an dem, daß die Objekte der Forschung selbst ewig rein blieben, sie treten an den Kritiker und an die Zeit heran, nachdem sie durch das Medium der vorausliegenden Forschung gegangen sind und tragen dadurch eine Menge von Imponderabilien an sich, die nicht ihrem ursprünglichen Wesen angehören. Grade Imponderabilien aber sind es, zu denen derjenige sich immer zu flüchten genötigt sieht, der sich mit einem Widerspruch auseinandersetzen will. So wird der Aristophanes der peripatetischen Kunsttheorie der Renaissance übermittelt, der der Aufklärung dem Hegelschen Zeitalter.

Schließlich beeinflußt nun auch wieder — und gerade das ist in hohem Maße bei der Beurteilung des Wolkenproblems der Fall gewesen — die Stellung zu der Einzelfrage das Urteil über die dichterische Gesamtpersönlichkeit entscheidend.

Von manchen Dichtern alter und neuer Zeit hat man versucht eine Geschichte ihrer Würdigung vorzulegen, zumeist in der Form, daß man die

Nachwirkungen ihrer Werke bei Späteren mehr oder weniger überzeugend nachwies. Auf diesem Wege ist manches interessante Material, dem eigener Wert nicht hatte zur Unsterblichkeit verhelfen können, wenigstens durch die Beziehung auf einen großen Namen der Vorzeit der Vergessenheit entrissen worden. Doch schied der Leser dieser Werke, die in den meisten Fällen gar nicht, öfters nur spärlich es unternahmen, den Hintergrund der Zeitgeschichte und der schriftstellerischen Persönlichkeiten aufzuzeigen, von dem aus jene Nachahmungen und Einwirkungen erst verständlich und fesselnd wurden, von ihnen mit etwas von dem Gefühle dessen, den einer durch eine Treibhaussammlung sorgfältig etikettierter und in ihrer exotischen Buntheit fesselnder Pflanzen führt, die alle gleichwohl, zufällig unter dem Glasdach vereint und aus ihrer natürlichen Umgebung herausgerissen, sein Herz kalt ließen. Auch wir wollen und müssen von den Nachwirkungen des Aristophanes in der Literatur der Folgezeit reden, betrachten aber diese Seite des Fortlebens nur als eine, vielleicht besonders interessante Begleiterscheinung des Gesamtverlaufs. Ihr steht die Entwicklung der rein philologischen Arbeit ebenso zur Seite wie die der ästhetischen und geschichtlichen Beurteilung. Eine solche Darstellung ist nur dann für den Verfasser wie für den Leser befriedigend, wenn wenigstens der Versuch gemacht wird, mehr zu bieten als einen Zettelkasten aller nur irgendwie erreichbaren Lesefrüchte und Exzerpte. Wenn das an sich vielleicht belanglose Einzeldatum verstanden wird von einem zeitlichen Hintergrund aus, wenn Liebe und Haß, poetische und philologische Betätigung begriffen werden in ihrem Zusammenhang mit ihrem Träger, mit einer menschlichen Psyche, sind sie immer, ganz abgesehen von ihrem sachlichen Ertrag und ihrem stofflichen Kredit, des Nachdenkens wert.

Gibt man die Versuche, die wir in dieser Richtung unternommen haben und auf diesen Blättern darlegen, in wesentlichen Punkten als gelungen zu, so kümmert uns im übrigen der etwaige Vorwurf einer allzu breiten Heranziehung von Imponderabilien wenig. Daß das Programm auch nicht in annähernder Vollständigkeit verwirklicht werden kann, liegt in der Natur der Aufgabe. Versucht wurde, typische Vertreter der einzelnen zeitlichen Abschnitte und der einzelnen charakterisierten Richtungen zu gewinnen. So stützt sich unser Zeugenverhör auf ein überaus buntes Menschenmaterial, auf poetische Zunftgenossen späterer Jahrhunderte, auf mehr oder weniger berufene Kritiker, sie mögen nun Herren vom literarischen Metier oder Schöngeister von Welt und Geschmack sein. Gebeten haben wir auch philologische Schriftsteller vom antiken Scholiasten an bis zu diesem oder jenem Verfasser einer in einem Bibliothekswinkel ehrenvoll begrabenen Dissertation.

Es waltet hier zwischen dem, was man den Geist der Zeiten nennt, und der zünftigen philologischen Arbeit ein seltsames Geschäftsverhältnis, so daß man wünschen möchte, es ginge einmal jemand, begabt mit fröhlicher, scharfsinniger Unabhängigkeit nach beiden Seiten hin und ein Lichtenbergischer Schalk

obendrein, daran, über das Verhältnis von Habet und Debet dabei Untersuchungen anzustellen. Wir treten mit wesentlich bescheideneren Ansprüchen an unsere Aufgabe heran, aber zweierlei muß und wird auch hoffentlich dabei klar werden: die norm- und richtunggebende Direktive einerseits, die die philologische Arbeit «von außen her» empfängt, ein Sachverhalt, den «geschichtlich» denkende und «voraussetzungslose» Zeiten nicht ändern, sondern höchstens geschickt verhüllen können, und ⟨zur Revanche dafür⟩ andererseits der von der Fachwissenschaft der Öffentlichkeit zugefügte Zwang, die sich ja mit dem Stoff nicht schlechthin ins Benehmen setzen kann, sondern oft nur in der Beleuchtung und Beschränkung, die die zünftige Auslegung vorschreibt. Vielleicht auch, daß es sich noch aus einem anderen Grunde empfiehlt, das Urteil der Philologen nicht auszuschalten: Wir werden so der Gefahr entgehen, über dilettantischem Gerede unseren Autor und seinen Text selbst allmählich ganz aus dem Auge zu verlieren, und werden damit, einem Rate des aristophanischen Sokrates folgend, den Käfer der Imagination an einem sicheren Faden in die Lüfte schwirren lassen.

I. Altertum[1]

Mit dem Namen des Aristophanes verbindet wohl jeder zunächst die Vorstellung einer rücksichtslosen öffentlichen Bescheltung, einer maßlosen literarischen, politischen und sozialen Satire. Die Szene scheint bei ihm zum Tribunal geworden zu sein. Wir denken an den gewaltigen zeitlichen Hintergrund des peloponnesischen Krieges und an die vielen Großen wie Kleon, Sokrates, Euripides, die sein Spott traf, nicht minder auch an viele Kleine, deren Namen lediglich die komische Muse als Verbreiterin des Stadtklatsches die Unsterblichkeit geschenkt hat. Die Frage nach der literarischen Eigenart eines Autors tritt naturgemäß da in den Hintergrund, wo der Hörer oder Leser vor allem stofflich interessiert ist oder gar bewußte Tendenzen am Werk glaubt. Und man darf sagen, daß Aristophanes selbst wohl zum mindesten nichts gegen eine Beurteilung einzuwenden hätte, die von diesem Gesichtspunkt ausgeht.

Zwei Fundgruben sind es, an denen wir Selbstzeugnisse des Komikers erwarten dürfen. Dem Leser sind zumal durch Platens Versuche einer Neuerweckung die Parabasen des attischen Lustspiels vertraut, an denen der Chor aus der dramatischen Illusion heraus- und zu dem Zuschauer hinübertretend allerlei über seinen Dichter, seine Wünsche, Hoffnungen und sein Können zu erwägen gibt. Aber nicht genug damit, so hat die aristophanische Komödie noch eine zweite Möglichkeit, sich gleichsam und ihrem Dichter außerhalb des Rahmens der Illusion Luft zu machen. Der komplizierte Mechanismus dieser aus sehr verschiedenartigen und schwer zu entwirrenden Motiven zu einem

vielgestaltigen Ganzen zusammengewachsenen Gattung weist u. a. zwei durchaus volkstümliche Formen eines Prologs auf, die ähnlichen Zwecken dienen wie die Parabase und in ihrer Anlage an verwandte Erscheinungen des dramatischen Jahrmarktes und des Kasperlespiels gemahnen. Entweder haranguieren zwei Clowns, gar nicht oder nur lose als lustige Personen mit der folgenden Handlung verbunden, das Publikum, oder die komische Hauptfigur stellt sich in ihrer Eigenart dem Publikum vor und wartet dann mit diesem der Dinge, die da kommen sollen. Man sieht, hier ist Gelegenheit zu persönlichen Expektorationen gegeben. Die Praxis des Jahrmarkts nicht minder als die bewußte oder unbewußte Gewohnheit des schriftstellernden Denkers legt es nahe, daß, wer etwas zu sagen hat, zunächst das Neue seiner Leistung hervorhebt, sein Unternehmen abgrenzt gegenüber etwaigen Konkurrenten. Dabei wird man ja oft über die Verteilung von Licht und Schatten nicht ganz mit dem Sprecher derselben Meinung sein. Nun — auch Aristophanes rühmt unaufhörlich das Neue seiner Leistung, gedenkt geringschätzig der ermüdenden Wiederholung der alten, längst verbrauchten Motive und Typen, wie sie angeblich die Konkurrenten dem Publikum stets aufs neue anzubieten wagen. Psychologisch versteht sich das als eine Erweckung des Interesses, eine captatio benevolentiae, die freilich hier bei näherem Zusehen zu einem besonders paradoxen Schlusse nötigt: Was Aristophanes als Praktiken der Rüpelkomödie bemitleidet, was er nicht müde wird, als abgedroschene Lustspielkniffe an seinen Kollegen zu belachen, gerade das kennen wir aufs beste aus ihm selbst, so gleich schon die oben erwähnte Gestaltung des Komödienprologs, wonach zwei Sklaven durch irgendwelche Späße, gegenseitige Prügel und ähnliche oft recht plumpe Präliminarien das Publikum locken, seine Eßlust durch Vorspeisen wecken und schärfen. Man lese zum Beleg den Eingang der Ritter, der Wespen, des Friedens. So finden wir die altbeliebte Figur des Fressers Herakles bei ihm bald als Requisit der Provinzschmiere abgelehnt (Wespen), bald zu fröhlicher Nutznießung verwendet (Vögel). Ähnlich steht es mit einer anderen Form des Komödienanfangs, wonach ein Herr mit seinem Diener die Bühne betritt und dieser durch irgendwelche Kalauer etwa sich über sein mißliches Geschäft als Gepäckträger tröstet und zugleich das Zuschauerpublikum in eine günstige Stimmung versetzt (Frösche). Dabei trifft es sich oft, daß die Verwendung des Motivs Hand in Hand geht mit der Polemik gegen die Konkurrenz, die gleichfalls damit wirtschaftet (Wespen, Frösche). Man muß diesen Widerspruch von der formalen Eigentümlichkeit des Prologs aus verstehen, und mancher Schriftsteller hat, zumal im Anschluß an die Theorie der Rhetorik, die Lob der eigenen Person und Bekämpfung des Gegners im Prooimion fordert, Licht und Schatten ähnlich sorglos unter sich selbst und seinen stofflichen Konkurrenten und Vorgängern verteilt. Für uns bleibt aber bestehen ein unfreiwilliges Zeugnis des Dichters selbst für seinen Zusammenhang mit der Technik der zeitgenössischen Komödie.

Wo Aristophanes positiv und mehr oder weniger ernst von seiner Komödienkunst spricht, zumal also in den Parabasen, da sind es selten artistische Vorzüge, deren er sich rühmt. Vielmehr erscheint ihm die Richtung auf das Große im Stoff, die kecke Befehdung der Größen des Tages als seine eigentliche Leistung, ebenso auch als die seines Zunftgenossen Kratinos. Die Ritterparabase schildert diesen alten Zecher, der, wie er selbst nachmals in seiner Komödie Πυτίνη bekannte, mit Frau Komödia in rechtmäßiger Ehe verbunden war, ohne sich daneben den Reizen der schmucken Jungfer Bouteille zu verschließen, wie er von fürchterlichem Durst geplagt, den welken Siegeskranz auf der Stirn, durch die Straßen Athens taumelt. Längst hätte ihm die undankbare Stadt nicht etwa eine Speisung, sondern eine Tränkung im Prytaneion gewähren müssen. Denn gewaltig floß die Rede des Alten ehedem dahin, wie ein reißender Strom durch das Blachfeld, Eichen entwurzelnd, alle Widerstände mit Stumpf und Stil ausrottend. Auf die Frage nach dem Woher dieser schneidenden Scheltrede scheint nur das Fecit indignatio versum eine Antwort zu geben.

Die lediglich stoffliche Betrachtungsweise aristophanischer Kunst, die formale Erwägungen ausschließt, darf sich also in gewissem Sinne auf den Dichter selbst berufen. Sie fand ihren kanonischen Ausdruck in der aristotelischen Theorie vom Lustspiel. Eine allgemeine griechische Auffassung sieht in den einzelnen Gattungen der Poesie nicht zufällige Produkte äußerer Bedingungen oder ästhetischer Regeln. Es hat vielmehr jede von ihnen einen ihr immanenten inneren Organismus, den sie nach einem vorausliegenden Stadium unvollkommener Anfänge schließlich auch wirklich zum Ausdruck bringt. Diesen klassischen, weil natürlichen Höhepunkt, diese ihre φύσις, hat die Komödie in den Augen des Aristoteles bei Aristophanes noch nicht erreicht.

Wir gedachten schon der seltsamen Tatsache, daß in der Verehrung des Sokrates sich das Urchristentum, die Aufklärung und der Verfasser des Antichrist zusammenfanden. Eine ähnliche magische Kraft begleitet den Namen Aristoteles durch die Zeiten. Der unbestrittene Fürst der Logik scheint einen Verlust einer der Provinzen seines Herrschbezirks stets wieder durch eine neue Eroberung auszugleichen, so daß auch er zu denen zu gehören scheint, bei deren Reichtum eine jede Zeit mit ihren besonderen Bedürfnissen auf ihre Rechnung kommt. Er gibt das Szepter der Philosophie und der Naturwissenschaften just zu der gleichen Zeit ab, in der er das nicht minder gebietende des Kunsturteils und des Geschmacks dafür eintauscht, und nachdem die Neuzeit auch hier mehr und mehr in seiner Zucht gelernt hat, ihre eigenen Wege zu finden, da bemüht sich die Altertumswissenschaft von Jahrzehnt zu Jahrzehnt mit immer erstaunlicherem Erfolg, stets neue Gebiete geistigen Schaffens dankbar auf die Tätigkeit seiner Schule zurückzuführen. In ihr hat man mehr und mehr die letzten Motive und Impulse erkannt für eine wissenschaftliche Arbeit, als deren lebendiger Zeuge die

Scholien- und Erklärungsliteratur mit all ihrem wertvollen Gehalt an literarhistorischen, grammatischen, kritisch-ästhetischen, bühnentechnischen und kulturhistorischen Notizen uns entgegentritt. Unter der beängstigenden Herrschaft seines Namens steht auch, wie wir zu zeigen hoffen, im wesentlichen die Entwicklung unserer Frage. Die ästhetische Würdigung der aristophanischen Komödie ist so wenig ihm und seinen Bannerträgern zu danken, daß sie vielmehr stets und überall, wenn überhaupt, von gegenläufigen Bewegungen aus unternommen worden ist. Die aristotelische Auffassung hat auf das nachhaltigste den Standpunkt festgesetzt, von dem aus der Charakter der aristophanischen Kunst im allgemeinen und im einzelnen betrachtet worden ist, ja es ist sogar jede wesentliche Förderung unserer Kenntnis der aristophanischen Eigenart nur im schärfsten und deutlichsten Kampf gegen Aristoteles erreicht worden.

Des Aristoteles Ansichten über die Komödie im allgemeinen und die altattische im besonderen stehen in einem klar erkennbaren organischen Zusammenhang mit seinen ästhetischen, ja mit seinen philosophischen Grundanschauungen. Eine zusammenhängende, ausführliche Erörterung dieser Fragen vermißt man in der uns vorliegenden Fassung seiner Poetik. Das an dieser Stelle darüber Bemerkte ergänzt sich jedoch mit gelegentlichen Äußerungen [2]) sonstiger Schriften zu einem abgerundeten Bild, zu dessen Verständnis es erlaubt sein muß etwas weiter auszuholen. Es gibt eine Art von populärer Ästhetik und Poetik zu allen Zeiten, als deren Charakteristikum vor allem die stoffliche Betrachtung und Einschätzung der Kunstwerke heraustritt. Diese populäre Ästhetik beurteilt die Plastik nach dem Maße der Ähnlichkeit des Bildes und des Abgebildeten, wie z. B. die Frauen im Heiligtum des Asklepios bei Herondas es machen. Was Aristophanes aus komischen Absichten heraus in den Fröschen an poetischen Kriterien zugrunde legt, ist durchaus im Geiste dieser populären, niemals recht kodifizierten Poetik gelegen. Daher auch die starke Betonung des didaktischen: Unsittliche Stoffe deuten auf einen unsittlichen Dichter, solche Dinge stellt man nicht dar, die Dichtkunst soll nur das Große zur Nachahmung darstellen, nicht «Armeleutekunst», feminine Psychologie, pathologische Verzerrungen zumal erotischer Natur, haarspaltende Wortklaubereien. Auf der Gegenseite steht dann die patriotische und militaristische Kunst mit ihrem Trompetengeschmetter. Dieser Gegensatz ist typisch und kehrt unter gewissen Bedingungen stets wieder. Eine ganz andere Betrachtungsweise geht von dem schaffenden Künstler aus. Dessen Kraft erscheint wie eine dämonische Besessenheit, wie eine Berückung ähnlich dem Rausche des Trunkenen. Das Auge des Dichters rollt in heiligem Wahnsinn. Von diesem furor poeticus wußte schon Demokrit etwas, dessen Poetik uns — einer der schmerzlichsten Verluste der alten Literatur — nicht erhalten ist. Plato hat diesem Gedankengang, zumal im Phaidros, mit lebendigster Anteilnahme Ausdruck gegeben und jeden von der Musenschwelle

verwiesen, der nicht an diesem heiligen Wahnsinn Anteil habe. Von hier aus verstehen sich die Fabeleien, daß Aischylos im Rausche gedichtet habe.

> Ennius ipse pater nunquam nisi potus ad arma
> Prosiluit dicenda.

Überaus wichtig für uns ist nun, daß in die uns erhaltene Poetik des Aristoteles beide Gesichtspunkte, jener stoffliche und dieser «manische», überhaupt gar nicht hereinspielen. Denn offenbar wird man nicht hierher ziehen jenen gelegentlich einmal von Aristoteles empfohlenen Atelierkniff, dem zufolge der Tragiker seine Personen nach Gesten, Gewandung, Stimmungen usw. sich selbst zur besseren Einfühlung voragiert ⟨Kap. 17⟩. Die Motive vielmehr, die die aristotelische Poetik bestimmen, sind zum einen Teil solche, die man intellektualistische nennen könnte und einstweilen mangels anderer Kenntnis als spezifisch aristotelisch ansehen darf. Dahin möchte ich die Vertiefung des Begriffs der Nachahmung rechnen, der bei ihm ja nicht auf photographische Treue geht, sondern auf die ästhetische Wahrheit ⟨οἷα ἂν γένοιτο⟩, die unter Ausschaltung des Zufälligen das Allgemeine, Gesetzliche, Typische in einen strafferen Rahmen faßt, ferner auch die uns so seltsam anmutende Betonung jener «syllogistischen» Freude beim Schauen eines Kunstwerks, die die Beziehung zwischen dem Urbild und dem künstlerischen Abbild vermittelt. Zum zweiten Teil dürfen wir allgemein griechische Anschauungen in diesem Schriftchen erkennen, die nur in charakteristischer Weise mit spezifisch aristotelischen oder sonst wirksamen Gedankenverbindungen versetzt sind. So ist, um zu einem schon herangezogenen Fall zurückzukehren, die allgemeine Auffassung von der absoluten Bedeutung der Gattung in der Poesie bei ihm doch ersichtlich erst vertieft durch seine Gesamtauffassung von dem Lebensprozeß überhaupt, von dem Wesen des Werdens und Vergehens, nach der alles das möglich ist nur durch die stufenweise «Verwirklichung» eines bisher nur latenten Keimes, durch das Ineinandergreifen von ὕλη und εἶδος. So ist die μίμησις als Prinzip nicht schlechthin aus der vulgären Auffassung aufgelesen, sondern erst nachdem sie in der Rhetorik eine sehr bedeutsame Rolle gespielt hatte. Hier war dem lebendig wirkenden Wort das Spiegelbild des Geschriebenen, dem Lebewesen das Portrait in bestimmten Gedankenverbindungen entgegengesetzt worden, und Alkidamas hatte dasselbe Wort κάτοπτρον ⟨Spiegel⟩ für Poesie ⟨die Odyssee⟩ und für schriftliche Aufzeichnung der Rede verwendet. Das führt uns zu einer dritten, hochwichtigen Quelle der aristotelischen Poetik, der Rhetorik.

Die Poetik ist entstanden notwendigerweise im Verlaufe der Entwicklung der griechischen Rhetorik als deren Nebenschößling. Die älteste Periode der griechischen Rhetorik war darauf bedacht, gewisse typische psychologische Analysen als Gemeinplätze zu gewinnen, die als Schemen dann bereit standen, das praktisch herantretende Material einzufangen. So arbeitete man primitive Charakterologien aus, die als stoffliche Paradigmen zugrunde gelegt

werden konnten. Wie handelt der Reiche, der Starke, der Alte, der Liebende und ebenso ihr Gegenteil? Die attische Sophistik hat diese stofflich argumentierende erste Periode überwunden und die eigentlichen Mächte des Logos erst theoretisch entdeckt. Noch lange hallte die tief in das attische Geistesleben eingreifende Polemik nach. Der Logos zeigt seine Macht darin, daß er denselben Gegenstand loben, tadeln, vergrößern, verkleinern, scherzhaft und ernsthaft behandeln kann. Gesichtspunkt, Beleuchtung und Gelegenheit ist alles, stoffliche Starrheit nichts. Der Logos ist ein herrschendes, organisches und vor allem ein wirkendes Lebewesen. Die Art der Wirkung und zugleich die Stufenfolge der Selbstentfaltung des Logos hat uns Gorgias in seiner Helena dargestellt. In diesen geistigen Strömungen ist die Lehre von der κάθαρσις παθημάτων entstanden, die von der Wichtigkeit der vorhandenen Disposition im Hörer ausgeht und die geflissentliche Förderung eines latenten Affekts erstrebt, also wirkt durch Heranbringung und «Erregung» von Furcht, Mitleid, Freude, Trauer wie das Klystier, das gewisse Humores im Körper abführt durch verwandte purgierende Säftchen. Die Poesie ist nur eine Unterabteilung des Logos, der so wirkt, der lebendigen Rede überlegen durch die Reize des Metrums, ihr gegenüber minderwertig darin, daß sie nur mittelbar wirken kann. Was ist uns Hekuba, wenn das Stichwort unserer eigenen Leidenschaft ertönt? Die Poesie teilt mit der geschriebenen Rede und mit der bildenden Kunst den Nachteil, der mit der μίμησις immer verbunden sein muß, den der starren Fixierung, der Wehr- und Leblosigkeit. In diesen Gedankengängen, wie sie als Zeugen einer starken sophistischen Bewegung bei Gorgias, Plato, Isokrates und Alkidamas begegnen, liegen die Wurzeln der griechischen Poetik. Wir verstehen aus diesen Zusammenhängen mit der sophistischen Rhetorik jenen ihr so eigentümlichen artistisch-technischen Zug, die Betonung der formalen Gliederungskünste und die völlige Gleichgültigkeit gegenüber dem stofflichen Substrat, also etwa der attischen Heldensage, der tendenziösen Satire.

Die Poesie hat etwas philosophischeres an sich als die Geschichtsschreibung. Sie erzählt nicht, wie etwa jene, daß Alkibiades dieses oder jenes getan hat, sondern sie ist auf das Allgemeine, das καθόλου gerichtet. Nur so ist sie geeignet, in jene höchste Lebensbetätigung einbezogen zu werden, wie sie Aristoteles als eine wesentlich intellektualistische Kontemplation vorschwebt. Das Kunstgebaren des «Banausen» bringt es dagegen nicht zur Nachahmung der immanenten Typen, sondern geht Zwecken nach, die außerhalb der Kunst selbst liegen. Die Forderung der Ordnung und des organischen Ebenmaßes, der σύστασις, wie sie in der Rhetorik geprägt war, verband sich sehr gut gerade mit diesem Gedankengang, der ja das Einzelne nur in Beziehung auf einen unerbittlichen kausalen Zusammenhang gelten ließ.

Danach bemessen sich die an eine Komödie zu stellenden Ansprüche. Wie Ilias und Odyssee die Tragödie vorbilden, so ist auch Homer als

Vater des Lustspiels anzusprechen, denn er hat — und diese Bestimmung ist entscheidend — in dem Charaktergemälde des Margites nicht den auf das Einzelne gerichteten Tadel, den ψόγος, sondern das allgemein Komische, das γελοῖον, zum Gegenstand einer 'dramatischen' Darstellung gemacht. Es liegt hierin nach Aristoteles ein charakteristischer Unterschied der Komödie und der bloßen Schmähung. Die Verschiedenheit des Scherzes beim Gebildeten und beim Ungebildeten weiß er nicht besser als durch einen Hinweis auf die alten und neueren Komiker darzutun. Wer unverhüllt das vorhandene Schlechte vornimmt, verfällt in Schmähung (λοιδορία, αἰσχρολογία), das Ideal der Komödie ist das reine Lächerliche, in dem das Einzelne (in der Form der ὑπόνοια oder ἔμφασις enthalten) poetisch aufgelöst und verklärt ist. Denn nur die von den Begebenheiten selbst wohl zu unterscheidende geistige Wahrheit, die ihnen innewohnt, ist poetisch, philosophisch. Danach gewinnt auch die Geschichte des Lustspiels ein eigenartiges Gesicht. Sie beginnt mit Epicharm und Phormis in Sizilien, in Athen im eigentlichen Verstand erst mit Krates und Pherekrates, nämlich eben da, wo man es unternimmt, einer Fabel einen allgemein gültigen, auf das Typische gerichteten Inhalt zu geben und sie mit kausaler Notwendigkeit herauszuspinnen (καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ μύθους) und wo man die auf das Einzelne gerichtete Tendenz, die ἰαμβικὴ ἰδέα, aufgibt. Diese so von allem Äußerlichen, Persönlichen und von Verspottung des Zufälligen befreite, ungetrübte, dem Wesentlichen zugewandte Gattung bedient sich nach Aristoteles vorzugsweise selbsterfundener, redender Namen. Das allergrößte Gewicht wird auf die Charakterzeichnung gelegt, die der Rolle angemessen und naturgetreu sein muß. Ein Charakterkern muß in allen seinen wesentlichen Eigentümlichkeiten dauernd festgehalten werden. Aus den Charakteren, den ἤθη, ist das Spiel mit unerbittlicher Kausalität herauszufalten. Das Lächerliche nun ist ein fehlerhaftes Abweichen von einer Norm, einem ruhigen Sichgehaben (ἕξις). Eine solche Abweichung kann in einer Steigerung oder in einer Verminderung bedingt sein. Die komischen Charaktere, als deren Grundtypen vielleicht schon Aristoteles mindestens drei erschlossen hat, setzen als eine solche Norm voraus eine Persönlichkeit, die ihrer selbst gewiß und sich selbst genug, von ihren Fehlern ebensowenig Aufhebens macht wie von ihren Vorzügen (den αὐθέκαστος). Die vergrößernde Abweichung davon ist gegeben in dem Prahlhans (ἀλαζών), etwa einem gelehrten Narren oder einem bramarbasierenden Poltron, die beide durch ihre Wichtigtuerei lächerlich wirken. Das Abweichen in umgekehrter Richtung führt zu einer Veranlagung, die an der geflissentlichen Hervorhebung des Fehlerhaften ihre Freude hat, zu dem feinen attischen Humoristen, wie man den schwer zu fassenden Begriff des εἴρων noch am ehesten wiedergeben könnte, zu dem derberen Possenreißer (dem βωμολόχος).

Wenn so Aristoteles unerbittlich Rohstoff und formale Gliederung trennt und wenn damit die aristophanische Komödie zu einer minderwertigen Vor-

stufe der eigentlichen Entwicklung der Gattung wird, so folgt er, wie wir sahen, ebensowohl einem gewissen Grundzug seiner Denkrichtung wie einem in den Ursprüngen der griechischen Poetik scharf betonten Impuls.

In anderen Fällen freilich wußte Aristoteles das Vorhandene, auch wenn es mit dem Odium des Stofflichen, Unverarbeiteten behaftet war, milder zu beurteilen und durch eine gefällige Argumentation zu dem zu erheben, was für ihn das Wesentliche ausmachte. Man erinnert sich der Stelle der Poetik, die von den redenden Namen des Dramas handelt. Da ist es für uns überaus interessant, zu beobachten, wie Aristoteles sich hier mit der Tatsache der aus der Wirklichkeit genommenen Namen der Tragödie abfindet. Von allem Wirklichen, meint er, ist es uns ohne weiteres klar, daß es auch möglich ist, weit weniger von dem noch nicht Geschehenen. Übrigens sind in einigen Tragödien die meisten Namen erdichtet. Ja Agathon, der Schüler des Gorgias, hat in seiner Tragödie Ἄνθος den Versuch gemacht, Namen und Begebenheiten zu erdichten. «Und sie gewährt darum keinen geringeren Genuß», wie es ja überhaupt dem Tragiker keineswegs auf die überlieferten Stoffe als solche ankommt. Eine gleich liebenswürdige Dialektik hat die altattische Komödie nicht aus seinem Munde erfahren. Er hat hinter allen den wirklichen Namen und Begebenheiten nicht nach einer Fabel (μῦθος) in seinem Sinne gesucht, ebensowenig nach einem Gegenspiel der von ihm als so wesentlich hervorgehobenen Charaktere, der ἤθη. Berufen durfte er sich gleichwohl auf ein Material, dem seine Kunstgesetze immanent waren, auf die 'dorische' Komödie, deren Rechtsansprüche mit sichtlicher Vorliebe erwähnt werden, wobei er zugleich eine in der attischen Komödie genugsam vorbereitete und sich immer klarer entfaltende Entwicklung durch sein analysierendes und wertsetzendes Kunsturteil bestimmend gefördert hat.

Nach dem Gesagten wird die Tatsache nicht wunder nehmen, daß wir die Erhaltung einiger aristophanischer Lustspiele nicht der peripatetischen Schule zu danken haben, sondern einer für das dritte und zweite Jahrhundert vor Christus charakteristischen Strömung, die man treffend die griechische Romantik genannt hat. Das Hervorheben des Volkstümlichen, Primitiven, die Freude an gelehrten Ausgrabungen, die Ablehnung des Klassischen, Abgeleierten, eine Vorliebe für das Aparte, das außerhalb der allgemeinen ästhetischen Theorie steht, verbinden sich hier mit einer etwas angekränkelten Sinnesrichtung und einem starken Stich in den Haut-Goût. Der «koische» Dichterkreis und die ältere Schicht der alexandrinischen Gelehrten und Dichter dürfen als die Repräsentanten dieses Geschmacks gelten. Hier gefällt seltsamerweise das Satyrspiel mehr als die Tragödie, hier greift man im Gegensatz zu der erreichten klassischen Komödie auf die altattische Form dieser Gattung zurück.

Lycophron, kaum identisch mit dem gleichnamigen Verfasser der Alexandra, gibt den Anstoß mit einer Sammlung des Bestands und dem ersten Versuch einer Erklärung. Euphronius, Dionysiades, Eratosthenes schließen sich an mit Arbeiten über die altattische Komödie. Am interessantesten aber für uns ist hier der Versuch einer Nachahmung dieser gegenüber dem Tagesgeschmack als apart und pikant empfundenen Gattung. Ihn hat der zotige Anekdotenerzähler Machon unternommen. Ein Epigramm des Dioskorides über diesen Versuch ist für die rechte Beurteilung dieses Unternehmens zu bezeichnend, als daß es nicht hier seine Stelle finden müßte. Man halte es zusammen mit dem stolzen Bekenntnis des

Kallimachos ⟨Ep. 28⟩. So wie dieser sich rühmt, das «kyklische» Gedicht zu hassen, fernab von der breiten Heeresstraße zu wandeln, nicht der Venus vulgivaga nachzugehen und nicht zusammen mit dem Pöbel vom allgemeinen Krahnen zu trinken, so wird hier dem Komödiendichter dafür der Lorbeer des Sieges auf das Grab gelegt, daß er nicht im alten Schlendrian weitergedichtet, sondern sich, indem er den bitteren Thymian vom Hymettos an den Nil verpflanzte, eine vergessene Kunstrichtung der Vorzeit auserkoren hat.*

Aber die alexandrinische Schulbewegung erreicht doch ihren Höhepunkt erst durch ihre Verschmelzung mit der wissenschaftlichen Zucht der peripatetischen Schule, und das literarische Urteil des Feinschmeckers weicht dem an den klassischen Mustern und an der klassischen Ästhetik geläuterten Kunstgeschmack. Diese Rückkehr zu der aristotelischen Theorie sehen wir vollzogen bei A r i s t o p h a n e s d e m B y z a n t i n e r, der in antithetisch pointierter Frage nicht zu wissen vorgibt, ob Menander das Leben oder nicht vielmehr dieses jenen sich zum Vorbild genommen habe. «Ὦ Μένανδρε καὶ βίε, πότερος ἄρ' ὑμῶν πότερον ἀπεμιμήσατο». Das Interesse der Schule und der Wissenschaft hat uns einige der aristophanischen Komödien aufbewahrt, ihre Auffassung im einzelnen aber und die Einschätzung der ganzen Gattung hat Aristoteles bestimmt.

Von der aristotelischen Kunsttheorie aus begreift sich erst das Verhältnis nicht nur der gelehrten zünftigen Erklärerliteratur, sondern auch das der gesamten späteren Antike zu Aristophanes. Er gilt neben E u p o l i s und K r a t i n o s als Vertreter der altattischen Komödie, seine Erwähnungen sind aber meist überaus nichtssagend, und alles ist von vornherein auf die Ansicht gestellt, der Haupt-, wo nicht einzige Zweck der ganzen Gattung sei die politische Satire. So in einer unter dem Namen des D i o n y s v o n H a l i c a r n a s s fälschlich gehenden Rhetorik ⟨p. 57, 19 Usener⟩. Eine ganz seltsame Folge hat diese Einstellung auf römischem Boden gehabt. Die römische Gelehrsamkeit sucht oft mit einer sehr gezwungenen Subtilität überall römisches Leben und römische literarische Verhältnisse zu griechischen Vorbildern in Beziehung zu setzen. In dieser Sucht hat ein Grammatiker, vielleicht V a r r o, das eigenartige satirisch-polemische Schrifttum des Lucilius, «der mit viel Salz die Stadt abscheuerte», aus einem angeblichen Abhängigkeitsverhältnis von Aristophanes und den anderen älteren Komikern erklärt. Das

* Anth. Pal. VII 707, Athen. VI p. 241 f.

Τῷ κωμῳδογράφῳ, κούφη κόνι, τὸν φιλάγωνα
    κισσὸν ὑπὲρ τύμβου ζῶντα Μάχωνι φέροις.
Οὐ γὰρ ἔχεις κηφῆνα παλίμπλυτον, ἀλλ' ἄρα τέχνης
    ἄξιον ἀρχαίης λείψανον ἠμφίεσας.
Τοῦτο δ' ὁ πρέσβυς ἐρεῖ· Κέκροπος πόλι, καὶ παρὰ Νείλῳ
    ἔστιν ὅτ' ἐν Μούσαις δριμὺ πέφυκε θύμον.

ist die Theorie, der Horaz in einigen vielzitierten Versen folgt.* Außer jener stofflichen Zufälligkeit entbehrt diese Ansicht jeglichen Anhaltspunktes. Bei Horaz erscheint Aristophanes geradezu als poetischer Polizist, der Diebe, Mörder, Räuber, Ehebrecher und Bösewichter jeder Art unnachsichtlich zur öffentlichen Anzeige bringt.

Das sollte für die Zeit der Renaissance und ihr Urteil besonders bedeutungsvoll werden, daß die gesamte antike Traktatenliteratur, wie sie jetzt unter dem Titel Prolegomena de comoedia einer Aristophanes-Ausgabe vorangesetzt zu werden pflegt, also namenlose literarhistorische Abrisse oder solche aus der Feder von Platonios, Tzetzes, in ermüdender Ausführlichkeit uns stets aufs neue über diesen grundlegenden stofflichen Unterschied zwischen alter und neuer Komödie belehren. Alles übrige verschwindet dem gegenüber. Quintilian rühmt einmal (Inst. orat. X, 1. 65) Erhabenheit und Anmut am Stile der ersteren und empfiehlt sie von diesem Gesichtspunkt nächst Homer, «den man, wie den Achilleus, immer ausnehmen muß», ganz besonders dem Redner zu seiner Ausbildung. Aber er tut das mit dem hier gewiß besonders bezeichnenden Zusatz: «wiewohl sie ihr Hauptaugenmerk auf die Ahndung der Verbrechen richtet». Dieses Lob des grandiosen Stils entspricht aber nicht den Erfordernissen der Kunsttheorie, die bei der Rede der Komödie den Ton herabgestimmt wünschte und ihr den Gebrauch schmuckloser und eigentlicher, nicht metaphorischer Ausdrücke empfahl, sehr im Unterschied zu der erhabenen Tragödie und zu dem aus beiden Stilen gemischten Satyrspiel (vgl. Horaz Ep. II, 3 234).[3])

Der jüngere Plinius berichtet uns von einer Aristophanesnachahmung aus seiner Zeit, von dem eigentümlichen literarischen Sport eines gewissen Vergilius Romanus, der schon sonst als Autor von Mimiamben und Komödien menandrischen Stiles bekannt war. Der Bericht zeigt den Maßstab, der an eine solche Imitationsleistung stillschweigends angelegt wurde (Ep. VI, 21) und bei dem anscheinend der Epigone wohl bestand: Im Stil ebensowohl Wucht und Bitterkeit als Anmut, Förderung alles Edelen, Bekämpfung des Gemeinen. Feiner Takt in der Verwendung teils erdichteter, teils wirklicher Namen. Als Definition des Wesens der eigentlichen Komödie, mit der also Aristophanes nicht eben viel zu tun hat, gilt das Wort, von der imitatio vitae, dem speculum consuetudinis, der imago veritatis (Cicero de re publ. IV, 11), das bis zum Überdruß in der Renaissance und über sie hinaus als kanonisch kolportiert worden ist. Der Name Cicero ist in diesem

* Sat. I, 4, 1 ff. Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poëtae
Atque alii quorum comoedia prisca virorumst
Si quis erat dignus describi, quod malus ac fur,
Quod moechus foret aut sicarius aut alioqui
Famosus, multa cum libertate notabant.
Hinc omnis pendet Lucilius, hosce secutus etc.

Falle eine Zufälligkeit der Überlieferung, in der Sache liegt hier nur eine echt peripatetische, spezielle Bestimmung der Komödie im Rahmen der gesamten aristotelischen Kunsttheorie vor. Das geflügelte Wort vom «Spiegel des Lebens» ist, auf die Dichtkunst angewendet, sogar noch älter und geht auf die sophistische Poetik (Alkidamas) zurück. Die Geschichte der Komödie wird von allen Theoretikern geschrieben als eine Entwicklung von rohem, persönlichem Spott zu dem in der neuen Komödie erreichten Ideale. Die Widersinnigkeit und Äußerlichkeit des Grundprinzips wird besonders darin deutlich, daß Krates und Pherekrates und eine oder die andere angeblich nicht polemische Komödie des Kratinos und Aristophanes in eine bedeutsame, vorbereitende Sonderstellung gebracht werden. Erwähnen wir noch die nachmals oft zitierte Definition des lateinischen Theoretikers Diomedes: Comoedia est privatae civilisque fortunae sine periculo comprehensio.[4]) Recht im Geiste dieser Ästhetik geschrieben ist eine uns im Auszuge erhaltene, besonders in der Renaissance viel glossierte Vergleichung des Aristophanes und des Menander. Plutarch pointiert darin nur das peripatetische Kunsturteil: Stilwidrige Mischung des Burlesken mit dem Erhabenen, Fehlen der wahren μίμησις, mangelnde Beobachtung des typischen Charakters einer dramatischen Figur werden zum Anlaß völliger Verdammung des Aristophanes zugunsten des den Philosophen empfohlenen Menander. Auch sonst hat Plutarch keine Gelegenheit versäumt, seiner Abneigung gegen die alte Komödie Ausdruck zu geben.

In einzigartiger Weise ist uns noch die an Aristophanes geleistete philologische Arbeit kenntlich, die Aristophanesscholien[5]) dürfen geradezu als bestes Anschauungsmaterial für die Geschichte der antiken Philologie gelten. Solche interlineare und marginale Notizen weisen alle Handschriften des Komikers auf. Der Kern stellt die Arbeit eines gewissen Symmachus (1. Jahrh. n. Chr.?) dar, der seinerseits die redigierende Ausgabe benutzte, in der Didymus die Ergebnisse der alexandrinischen Gelehrsamkeit niedergelegt hatte. Die Scholien, noch jetzt der beste Kommentar des Dichters, zeugen von der Weite und von der feinsinnigen Arbeitsmethode der Alexandriner. Wir lesen textkritische Noten, Erörterungen über den Vorzug dieser oder jener Lesart, Mitteilungen von Varianten, Begründungen von Athetesen. Es werden über die Verteilung eines Verses oder einer größeren Partie unter mehrere Personen Erwägungen angestellt, nicht ohne allerlei Angaben über stattgehabte Kontroversen. Wir finden grammatische und metrische Belehrungen. Neben elementaren Bemerkungen aus dem Gebiet der Formenlehre stehen Observationen über Akzentgesetze, Aufschlüsse über syntaktische Erscheinungen. Von zweifelhafter Güte sind meist die etymologischen Belehrungen. So wird zu Frösche 740 uns die Wahl gelassen, ob wir das Wort für den Zeugungsakt βινεῖν daher erklären wollen, ὅτι οἱ κομίζοντες τὴν ἡλικίαν τὸ συνουσιάζειν ἀρχὰς ἔχουσι τοῦ βίου oder ob wir es lieber von βύειν herleiten. «Attische»

Vokabeln und Redewendungen sind als solche besonders kenntlich gemacht und von der hellenistischen Sprache geschieden. Weit ausgedehnte historische Notizen ergänzen unsere Kenntnis der hellenistischen Geschichtswerke, das gesamte Gebiet der sogenannten Altertümer ist vertreten, ja für viele Einzelheiten aus diesem Bereich bietet ein einzelnes Scholion die Hauptquelle. Meisterhaft und von den Neueren nicht übertroffen ist die Klarlegung des Gedankengangs, des Sinnes einer Stelle, die Exegese im engeren Sinne. Oft ist man hier — bewußt und häufiger unbewußt — nach mißglückten Versuchen zu den Alten zurückgekehrt. Von hohem Wert sind für uns nachgewiesene Parodien aus Tragikern, Parallelstellen aus Komikern. Auf diesem Wege sind Hunderte von Versen der Vergessenheit entrissen. Am schwächsten sind die Bemerkungen über die sogenannten κωμῳδούμενοι, zufällig verspottete, sonst nicht bekannte Personen. Die Weisheit ist hier, abgesehen von parallelen Komikerstellen, fast durchweg aus der Stelle selbst herausgesponnen und daher meist belanglos; selten, aber immerhin manchmal, überrascht und interessiert ein Scholiast durch eine ganz persönliche Wendung. Wenn zu Frösche 354 bemerkt wird, Aristarch nehme eine Teilung des Chors an und lasse den Gesamtchor manchmal respondieren, so fragt der Schreiber schalkhaft: Ich möchte wissen, woher das Aristarch so genau weiß. Ähnlich, wenn zu Frösche 1021 das salomonische Urteil abgegeben wird, sie hätten alle beide recht, der Dichter, der die Perser des Aischylos entgegen der geschichtlichen Zeitfolge hinter den Sieben gegen Theben ansetzt, denn chronologische Genauigkeit sei nicht seine Aufgabe, und die Kritiker, die ihm den Schnitzer aufstechen, oder wenn zu Thesm. 840 von einem Philologen berichtet wird, der das Problem stellte: Wer war die Mutter des Hyperbolos? und der Schreiber bemerkt: «Ich kann's nicht sagen. Will man aber nachforschen, so stelle man auch Erhebungen über die Mutter des Lamachos an. Ich kenne nur dessen Vater, Xenophantos». Nach guter uralter Philologensitte wird der Gegner oft wacker geschmäht. Da das Richtige Gemeingut aller Kommentare wurde, so erklärt sich die Erscheinung, die man sehr wohl im Auge behalten muß, daß die großen Namen der Alexandriner gelegentlich auftreten in Verbindung mit später aufgegebenen, für uns oft gar nicht mehr diskutabelen Einfällen. Oft freilich scheint es, als ob die Ansicht des Vorgängers verzerrt und unvollständig wiedergegeben werde, auch das ja eine nicht gerade ungewöhnliche Praktik. In der Erklärung spielt das Hilfsmittel der Paraphrase die allergrößte Rolle. Die Scholienmasse ist alles andere als ein organisches Ganze. Verschiedene Möglichkeiten der Erklärung stehen unvermittelt nebeneinander, Halbrichtiges neben Richtigem, Richtiges neben Absurdem, breite Geschwätzigkeit neben lapidarer Prägnanz. Oft freilich handelt es sich nur scheinbar um einen Gegensatz der Erklärung, und es wollen, wie oft bei der Interpretation eines Witzwortes, verschiedene Motive, die bei dem Scherz zusammenwirken, gemeinsam gewürdigt sein.

Wenden wir uns nunmehr einigen Einzelheiten zu, so erkennen wir zunächst das Prinzip der Reihenfolge, in der die antiken Ausgaben die Stücke des Dichters aufführten. An der Spitze steht der Plutus, zu dem das offizielle Kunsturteil noch am ehesten ein lebendiges Verhältnis gewinnen konnte. Denn sein Spott ist verhüllt, in die Hülle allegorischer Weisheit gesteckt, er hat, was die Grammatiker ἔμφασις nennen. Die Personen sind allegorisch oder ganz allgemein bezeichnet («ein junger Mann», «ein altes Weib», «ein Priester des Zeus»), einige Namen, wie der des Sklaven Karion und der des Alten Chremylos führen uns schon ganz in die Atmosphäre des klassischen Lustspiels. Es folgen in der Reihenfolge Wolken (um des bedeutsamen Angriffes auf Sokrates willen), Frösche als eine Kritik der großen Tragiker, Ritter um der Person des Kleon willen. Den Beschluß machen die weder vom Standpunkt des ästhetischen Werturteils noch um des Objekts ihres Spottes willen außergewöhnlich gewürdigten. In gleicher Proportion nimmt die Zahl der Handschriften und die Reichhaltigkeit des Scholienmaterials ab.

Vorgesetzt werden einer jeden Komödie ὑποθέσεις, Angaben über Inhalt, Aufführung, Erfolg und Tendenz des Werkes. Schon des Aristoteles διδασκαλίαι hatten das antiquarische Material dieser Art gesammelt. Die allgemeine Auffassung von der Eigenart der altattischen Komödie wird hier im einzelnen fruchtbar gemacht, indem man nachweist, wer etwa in Rittern, Wespen usw. befehdet wird, welcher Tendenz Acharner und Frieden ihr Leben verdanken, daß die Frösche ein «philologisches» Drama sind. Das «poeta docet» tritt oft recht ärgerlich zutage. Wir weiden uns an der Verlegenheit, in die die Komödie der Vögel diese Interpretation versetzte. Hier lesen wir in der Hypothesis allerlei krauses und unklares Zeug. Eine ungeheuere Literatur aber muß schon im Altertum über die Sokratesfrage existiert haben. Bei den übrigen Opfern dagegen beruhigte man sich, ohne weiter zu allerlei Deutekünsten sonderlich gereizt zu werden, bei der Tatsache der polemischen Tendenz. Die Quellen für die Wolkenfrage sind in erster Linie eben die erwähnten «Hypothesen». Die einen meinten, weil Archelaos von Makedonien, der bekannte Mäzen des Euripides und Agathon, zwar dem Sokrates — die Tatsache wird auch sonst berichtet[6]) — nicht aber dem Aristophanes seine Gastfreundschaft am Hofe angeboten hatte, sei die Eifersucht des Komikers rege geworden und habe sich Luft in den Wolken gemacht. Näher lag eine Beziehung zum Prozeß. Sokrates lebte ja im Bewußtsein der Nachwelt viel weniger als Vertreter einer Lehre denn als der bis zum Tod im Kerker standhafte Weise. Die nähere Ausführung dieser Ansicht, die die eigentlich herrschende im Altertum ist, wird nun ganz verschieden gegeben. Bald ist das Stück nur ein Fühler, den die Gegenpartei zur Erforschung der Volksstimmung ausstreckt, bald ein direkt vorbereitender Schlag. Das Verhältnis des Dichters zu den gerichtlichen Anklägern durchläuft alle Nuancen bis zu der uneingeschränkten Behauptung der Bestechung.[7]) Bei Aelian (V. H. II, 13) gewinnen die Ankläger, «wahrscheinlich durch Bestechung», den Dichter, der mit seinem Stück — in Wirklichkeit war die Sache, wie wir aus der erhaltenen «Didaskalie» wissen, gerade umgekehrt — einen beispiellosen Erfolg erlebt. Aristophanes hatte es ohnehin auf Sokrates abgesehen, der nur ins Theater ging, wenn «Euripides» gespielt wurde, und die Komödienschreiber haßte. Bei der Darstellung der Wolken aber — und damit gewinnt der Anekdotenkrämer eine besonders dankbare Pointe — machte er eine Ausnahme. Stehend zeigte er sich allem Volke, als sein alter ego auf der Bühne agierte. «Es ist offenbar, daß die Maskenverfertiger ihn möglichst ähnlich nachgebildet haben.» Es scheint, daß Aelian, der warme Sokratesfreund, durch die Worte Platos in der Apologie 18 A ff. beeinflußt ist. So heben beide drei Kardinalpunkte in der szenischen Figur hervor, die windige Metaphysik, die Gefährdung des Götterglaubens und das Wenden der schlechteren Sache zum Besseren.[8])

Plato weist die Schilderung, die Aristophanes und andere von seinem Meister gegeben haben und die etwa das vereint, «was man jeder Zeit hergebrachtermaßen gegen die Philosophen bei der Hand hat» (23 D), als

falsch zurück. Mehr darf nicht gesagt werden, aber schon die Tatsache überhaupt einer Erwähnung bei dieser Gelegenheit und in diesem Zusammenhang behält etwas Unerklärliches, Seltsames. Im Gastmahl (221 B) weiß er dem Komiker so schalkhaft harmlos einen Zug im Bilde des Sokrates abzuborgen, und wie unvergleichlich hat er Aristophanes selbst auf die Beine gestellt, der, vom gestrigen Trunke noch halbbenetzt schluckt und dann, den Arzt Eryximachos («Schluckenfeind») aufnehmend, seine Rede auf den Eros hält. Hie und da fühlt man sich an Motive der Vögel und der Lysistrata erinnert. Viel greifbarer ist er selbst uns aber in der Art, wie seine Imagination in das Wesen seelischer Prozesse durch burlesk-plastische Veranschaulichung eindringt, in dem auch über das Kleinste ausgebreiteten sonnigen Humor, in der Entfaltung einer gravitätisch-kläglichen Göttermaschinerie. Und am Ende des Gastmahls, als schon der Morgen graut, sind Aristophanes, Agathon und Sokrates allein noch wach, allen voran Sokrates, der den beiden anderen das Zugeständnis abnötigt, es könne einer Tragiker und Komiker in einer Person sein. Wer Apologie und Symposion kennt, wird notwendigerweise das Gefühl einer gewissen konventionellen Kälte empfinden bei einem gleichfalls auf Plato zurückgeführten Epigramm auf Aristophanes:

Αἱ Χάριτες τέμενός τι λαβεῖν ὅπερ οὐχὶ πεσεῖται
ζητοῦσαι ψυχὴν εὗρον Ἀριστοφάνους.

So naiv auch jene von einem Zusammenhang mit dem Prozeß ausgehende Beantwortung der Sokratesfrage war, so hat doch an ihr im wesentlichen das Altertum festgehalten. Es hat damit für die Neuzeit eine gefährliche Überlieferung geschaffen, welche zugleich von der größten Bedeutung für die Einschätzung des Aristophanes geworden ist. Manchem dunklen Ehrenmann, dessen Namen die Nachwelt nur aus einem oder einigen Versen des Komikers kennt, hat man sich nicht bemüßigt gesehen, den übel beschmutzten Schild zu reinigen. Des Sokrates Weisheit und unantastbare Reinheit aber stand außer Debatte. Damit das richtige Gleichgewicht hergestellt würde, welches für das naive Empfinden die selbstverständliche Voraussetzung alles Denkens und das erstrebenswerteste Ziel alles Wollens ist, mußte hier der Pfeil auf den Schützen zurückprallen.

Jedoch hat schon das Altertum diesen Standpunkt, der nur ein böswilliges Pasquill kennt und nach einem Grunde dazu sucht, in einigen Zeugen überwunden. Zu dem 96. Vers der Wolken ist uns eine höchst beachtenswerte S c h o l i e n masse erhalten. Ein Erklärer notiert, daß die in jenem Verse dem Sokrates beigelegte Vorstellung, der Himmel sei ein Kohlendeckel, der auf die Menschen wie jener auf die Kohlen gestülpt sei, genau so von Kratinos in seiner Kömödie «Die Allesbegucker» (Πανόπται) dem Hippon beigelegt worden war. Er teilt dann im Anschluß daran die Argumentation einiger Kritiker mit, die also verläuft. Da hier und in anderen Fällen dem Sokrates Dinge nachgesagt werden, die auf ihn persön-

sich nicht passen, die aber insgemein als zu dem Bilde des Philosophen oder Rhetors gehörig betrachtet werden, so liegt ein Einzelporträt ebensowenig vor, wie böswillige Absicht anzunehmen ist. Philosophen sind oft von Komikern durchgehechelt worden, und es sind diese parallelen Fälle ähnlich zu beurteilen. Andererseits ist Sokrates von Eupolis sogar noch schärfer als von Aristophanes mitgenommen worden. Die bei dieser Gelegenheit mitgeteilte Nachrede eines Kannendiebstahls erinnert wiederum an die Wolkenkomödie, in der sich Sokrates durch einen klug angelegten Diebstahl die Mittel zum Mittagessen verschafft. So liegt auch hier ein typischer Zug vor, die Annahme einer Feindschaft ist abzulehnen.[9]) Bald sehen wir jedoch diese wertvolle Einsicht von neuem verflacht. Das Material war über die Personen Aristophanes und Sokrates hinausgewachsen, die Methode aber im Grunde die gleiche geblieben, wonach es galt, außerhalb des Entwicklungsganges der Kunstgattung etwas ausfindig zu machen, das die zwar auf eine breitere Basis gehobene, aber nicht minder als früher zu Rechte bestehende Frage beantworten könne. So spinnt man sich abermals wieder aus eigenen Mitteln einen nexus causalis und konstruiert eine allgemeine Feindschaft zwischen den Zünften der Komiker und der Philosophen. Diesen gewiß nicht minder naiven Weg der Erklärung schlagen einige in Hyp. I und Hyp. X zu Worte kommende Grammatiker ein.

Es möchte anziehend erscheinen, die Einzelinterpretation der Scholien daraufhin zu untersuchen, inwieweit sie an einer der charakterisierten Methoden orientiert ist. Hierzu sind jedoch nur Ansätze wahrzunehmen. Zunächst sucht man, oft nicht ohne gezwungene Ausdeutung, alle Worte des Komikers auf den historischen Sokrates zu beziehen. Zu 94 wird an die Seelenlehre des platonischen Sokrates erinnert, zu 137 an das Hebammengeschäft der Mutter, das jedoch keineswegs über allem Zweifel erhaben ist und im Grunde nur aus Theaetet p. 149 erschlossen ist, 179 wird mit der Knabenliebe des Sokrates in Beziehung gebracht, die ihn die Palaestra habe besuchen lassen, zu 703 wird auf des Sokrates Abspringen im Dialog, bei dem Eide bei den Chariten zu 773 auf die Chariten aufmerksam gemacht, die Sokrates als Bildhauer gefertigt hat. Wo das nun nicht angeht, wird von verleumderischer Lüge (ψεῦδος διαβολῆς χάριν) geredet, wie etwa zu 98 bei dem Geldnehmen für Unterricht, die Lehre von den zwei λόγοι wird auf Protagoras (112), das ἐκεῖνος und αὐτός im Munde der Schüler von dem Meister auf Pythagoras (195), der δῖνος (380) auf Anaxagoras zurückgeführt, der Vorwurf der Gottlosigkeit wird als Verleumdung gekennzeichnet (226. 247). Hier befänden wir uns also auf dem Boden jener naiven Auffassung von einem in böswilliger Absicht aus fremden Zügen zurechtgemachten Porträt. Daß jedoch auch in die Einzelinterpretation jene feinere, von allgemeineren Gesichtspunkten ausgehende Auffassung eingedrungen ist, lehrt die Scholienmasse zu v. 627. Die Ansicht derer, die an Verleumdung und an eine Beziehung zur Anklage denken, wird hier zurückgewiesen mit dem Hinweis auf den großen Abstand der Zeit und darauf, daß es auf eine allgemeine Philosophenverspottung abgesehen ist. Das ist also etwa im Sinne des Scholions zu v. 96 geredet. So lassen denn auch eine große Anzahl von Scholien die individuelle Beziehung fallen und notieren die Beobachtung, es handele sich hier um einen den Philosophen überhaupt nachgesagten Zug, so zu v. 144, 145, 233, 264, 316, 320, 333 extr., 627, 835, 870.

Eine besondere Beachtung in der Geschichte des Wolkenproblems beansprucht Lucian. Er sieht seine Dialoge als wunderliche Tragelaphen aus

Komödie und Dialog an, wunderlich, weil gerade diese beiden früher so oft im Streite lagen. An wem hat bei der dionysischen Fröhlichkeit die Komödie lieber ihr Mütchen gekühlt als an den Freunden des Dialogs, den Luftici und Himmelsakrobaten, die Flohsprünge messen (Prometheus es in verbis VI)! Durch die Verbindung mit Frau Komoedia ist Herr Dialogus genötigt, auf seine dunstigen Wolkenfahrten zu verzichten und hübsch auf festem Boden zu bleiben. Er hat aber auch alle Sauertöpfigkeit dadurch verloren und tritt nunmehr sauber gewaschen und den Menschen angenehm auf; so muß er es verschmerzen, daß er in eine so bedenkliche Gesellschaft wie die des Eupolis und des Aristophanes geraten ist, die alles Heilige beschimpfen und alles Hohe zu Falle bringen wollen (Bis accusatus XXXIII). Und wie hat sich auch die Tätigkeit des Dialogus verändert! «Wie vordem Eupolis und Aristophanes», klagt einmal Diogenes bei Lucian, «unseren Sokrates auf die Bühne brachten, so macht es nunmehr Lucian. Doch jenes geschah bei den Dionysien, wo Scherz erlaubt und ein Teil der Festesfreude war. Ja der Gott selber hatte seine helle Freude daran. Dieser hier aber kann sich einer gleichen Veranlassung nicht rühmen» (Pisc. XXV). Frau Philosophia und Frau Komödie erscheinen als zwei Nachbarinnen, die bei allen gegenseitigen Neckereien doch gute Nachbarschaft halten. Frau Philosophia versteht Spaß und weiß, «daß der Witz nichts schlechter macht und daß gerade im Gegenteil das wirklich Gute wie das Gold durch Schläge noch an Glanz gewinnt». Lucian redet eben über des Aristophanes Wolken mit Verständnis für die Geheimnisse der Werkstatt des Kollegen. Der Ton ist notwendigerweise ein anderer als der von den zünftigen Grammatikern angeschlagene. Nicht ohne Grund sieht er sich als so etwas wie einen Epigonen des aristophanischen Spottes an. Für das Porträt seiner Philosophen holt er sich oft mit Absicht, manchmal wohl auch unbewußt, die Farben von der Wolkenkomödie, wie auch eine flüchtige Lektüre leicht zeigen kann, ohne daß man nun einzelnes mechanisch als Kopie festlegen könnte. Und doch steht auch in seiner Schätzung der Plutus allem Anschein nach an erster Stelle. Ihn hat er für seinen Timon stark ausgebeutet, indem er ihm nicht nur das Motiv von dem arm gewordenen und daher von seinen Freunden verlassenen Biedermann entlehnt, dem dann Plutus zu neuem Reichtum verhilft (vgl. Plut. 829 ff.), sondern er verdankt ihm auch die allegorischen Figuren der Armut und des Reichtums.[10])

II. Renaissance und deutscher Humanismus

Wie seltsam inkommensurabel die Geschichte der Würdigung eines Autors zuweilen verläuft, dafür kann die Epoche der Renaissance und des deutschen Humanismus ein bezeichnendes Beispiel abgeben. Von einer aprioristischen Betrachtungsweise aus könnte es scheinen, als handele es sich darum, eine

feststehende Größe durchzuführen durch wechselnde Bedingungen, die ihr verschiedene Möglichkeiten der Entfaltung und des wirkungsvollen Auslebens bieten. Gelänge es aber selbst der literarpsychologischen Scheidekunst, eine reine Quintessenz des Autors abzudestillieren und ebenso den «Geist» einer jeden Zeit durch allerfeinste Sublimation aus der Fülle der Erscheinungen herauszuziehen, so würde dennoch nicht selten das tatsächliche Verhältnis der so genau aus den beiden Faktoren berechneten Formel spotten und den geisteswissenschaftlichen Chemiker nötigen, sich nach den Einflüssen umzusehen, die ihm die Rechnung so schändlich verdorben haben.

Unser Herrgott hatte etwas seltsame Kostgänger in jenen Tagen, und Respekt war die geringste ihrer Tugenden. Alterius non sit, qui suus esse potest! Dieser Losung des Theophrastus Bombastus Paracelsus hat mancher zum Schrecken aller Gutgesinnten nachgelebt in welschen und teutschen Gauen, denn Persönlichkeit war noch nicht zu einer Phrase der Gasse geworden, bei deren Verwendung der Gebrauch der Gänsefüßchen dem Kundigen zur Pflicht wird. Ans Licht gekommen schien wieder die Zeit, die in ihrer Sprache das otium positiv, das negotium negativ dachte und benannte. Aber die Welt ist nun einmal viel zu gut organisiert, als daß sie mit einem, der nur ein ingenium vagabundum prästieren kann, viel anzufangen wüßte, und so ist mancher ein trüber und fremder Gast auf der wankenden Erde geblieben. Doch die vielfältigen Spannungen fordern und finden wohltuende Auslösungen im Lachen über die alles beherrschende Göttin Moria, in ätzendem Spott, der schonungslos allem Muffigen, Altbackenen zu Leibe rückt, und auch wieder in humorvollem Versenken in den närrischen Weltenzusammenhang, in dem die kokette, jeden zu ihren Füßen sehende Madame Opinio in Makro- und Mikrokosmos das Regiment hat. Urkräftiges Behagen, ja Bauernroheit und eine geradezu artistische Weltbetrachtung sind in denselben Personen vereinigt. Die geheimsten Triebkräfte der Sprache werden zu tollster Jagd frei, und bei Rabelais und Fischart stürzt, wenn eine Vorstellung nur einmal das Signal gegeben hat, ein wildes Rudel von oft Hunderten von Vokabeln, die gar nicht mehr zu bändigen sind, aus geheimnisvollem Versteck hervor. Dumpf brummen in das Schellengeklingel Sankt Grobiani Sauglocken hinein. Hier muß Aristophanes, so sollten wir meinen, wenn irgendwo, kräftige Resonanz finden.

Im Jahre 1498 erschien die editio princeps des Aristophanes in der Offizin des Aldus Manutius. Schon im Jahre zuvor hatte Aldus in der Vorrede zu seinem Dictionarium graecum copiosissimum auf die Bedeutung dieses Autors aufmerksam gemacht, den er gerade unter der Presse hatte. Zehn Komödien und einen vortrefflichen alten Kommentar dazu glaubte er in Aussicht stellen zu dürfen. Nun waren es ihrer doch nur neun, denn von der Lysistrata konnte Aldus trotz aller Bemühungen nur ein Bruchstück auftreiben, das er nicht aufgenommen hat. Sein eigenes Widmungsschreiben betont die

Notwendigkeit der Kenntnis der griechischen Sprache und empfiehlt Aristophanes zu diesem Zweck. Nach einem weit über die Renaissance hinaus fortgesetzten Brauch wird der Autor durch Zeugnisse empfohlen. Für Aristophanes, und zwar für seine formal sprachliche Bedeutung, treten von den Alten Quintilianus, von den Neuen Theodorus Gaza in die Schranken. Daneben steht eine später oft und gern kolportierte Anekdote, für die wir übrigens dem Aldus allein die Verantwortung überlassen müssen, der heilige Johannes Chrysostomus habe die 28 Komödien, die ihm noch von Aristophanes zugänglich waren, immer aufs neue wieder gelesen und sogar als Kopfkissen benutzt und er habe gerade das, was ihn auszeichne, Beredsamkeit und Strenge, an ihnen gelernt ‹Dicitur!›. Spätere führten das weiter aus und ließen den heiligen Eifer im Ahnden des Lasters von dem attischen Komiker auf den christlichen Heiligen übergehen. Mit Genugtuung weist Aldus auf den wertvollen Schatz der alten Scholien hin. Deren Sammler und Redaktor war der Kreter Marcus Musurus, der überhaupt als der eigentliche Herausgeber und Korrektor des Drucks angesehen werden muß. Er hat zugleich auch eine enthusiastisch gehaltene griechische Vorrede an alle «Philhellenen» beigesteuert. «Nachdem euch die Liberalität des Aldus, heißt es etwa darin, Werke griechischer Weisheit und Philosophie geschenkt hat, ladet er euch nun als Chorege zur Teilnahme an den athenischen Dionysien ein. Er macht euch einen Komiker zugänglich, der, unterstützt durch den Schwung seiner zugleich grandiosen und doch auch mit Liebreiz ausgestatteten Sprache, alles Edle und Große gefördert, alles von der Bahn des Rechten Abweichende mit dem Mute eines Herakles bekämpft hat. Wer sich die Mühe nimmt, in die Feinheiten seiner Rede einzudringen, dessen Stil wird attischen Thymian atmen, der wird im Herzen von Hellas aufgewachsen scheinen. Ihn zu loben, heißt Eulen nach Athen tragen».*

Eine ungeheuere Arbeitsleistung erforderte die Sammlung und Herausgabe der übel verderbten Scholien. Zu einem Kampf mit der lernäischen Hydra gestaltete sich das Ringen mit den Fehlern der Setzer. Nun dürfen diese Spiegelbilder des Lebens Athens den Edelen der Stadt, die auf den Spuren jener sich anschickt zu wandeln, zum Geschenk gemacht werden. An ihrem fördernden Lobe, so klingt echt im Geiste der Renaissance die denkwürdige Vorrede des Musurus aus, ist die Weiterführung des Unternehmens gelegen.** [11]) Die neun Komödien der Aldina wurden bald von Junta 1515 und 1525 von neuem herausgegeben.

---

* Der Grieche sagt mit einer vom Seiler abgenommenen Metapher ὡς μὲν οὖν εὔχρηστός τέστι, τὸν ποιητὴν οὐ δεῖ συνιστᾶν τῷ λίθον ποτὶ τὰν σπάρτον ἄγοντι.

** Τῆς γὰρ Ἀθηναίων πολιτείας, ἧς ἡ βασιλὶς αὕτη τῶν πόλεων ἔστιν οὗ κατ᾽ ἴχνη χωρεῖ, τὰς Ἀριστοφάνους κωμῳδίας εἰκόνας εἶναι παρὰ πάντων σχεδὸν ὡμολόγηται ...... Οὕτω γὰρ τοὺς ἐπιστάτας τῆς βιωφελοῦς ταυτησὶ μηχανῆς διεγείραντες ἀκμαιοτέρους ἢ πρὸ τῆς ἐπιβολῆς πρὸς τὸ καὶ μείζω καὶ πλείω τούτων ὑμῖν ἐκπορίσαι καίπερ οἴκοθεν ὡρμημένους ποιήσετε. αἰνουμένας δὲ ἀς τέχνας ἐπιδιδόναι πεπαροιμίασται.

Um 1500, also bald nach dem Erscheinen dieser Erstausgabe des Aristophanes, ist bereits eine Nachahmung der aristophanischen Wolken anzusetzen, die Macchiavelli unter dem Titel «Die Masken» anfertigte. Sie ist durch die Schuld des Giuliano de Ricci verloren, der sie einer Abschrift nicht für wert hielt. Es schien ihm der Verfasser allzu frei im Tadel hochstehender Personen und in der Zurückführung aller Dinge auf natürliche oder zufällige Ursachen. So wissen wir nur soviel davon, daß darin viele Bürger unter fingiertem Namen gegeißelt und übel mitgenommen waren.[12])

Die gegenüber dem jetzigen Bestand noch fehlenden zwei Komödien, die Lysistrata und die Thesmophoriazusen, brachte 1515 Junta in einer Spezialausgabe ans Licht. Er verdankte diesen Zuwachs dem Nachlaß eines echten Renaissancemenschen, Federigo dem Dritten Conte de Montefeltro und Herzog von Urbino ‹1410—1482›, dem frischverwegenen Condottiere und Haudegen, der dreinzuschlagen wußte und nicht mit sich spaßen ließ und der dennoch, ein hochgebildeter leutseliger Edelmann, bei der Plünderung von Volterra nichts anderes mitzunehmen wußte als das kostbare Exemplar einer hebräischen Bibel. Im ganzen aber erwiesen sich die enthusiastischen Hoffnungen des Musurus als trügerisch: Aristophanes bleibt ein wenig beachtetes Stiefkind unter den antiken Autoren, nur der Plutus wird zu einem Weltstück von unberechenbarer, programmatischer Bedeutung. Versuchen wir zunächst den Sachverhalt, den dieses Paradoxon wiedergibt, zu überblicken.

Schon lange vor Erscheinen der editio princeps wagte Leonardo Bruni ‹1369—1444› den Versuch einer lateinischen Übersetzung des Plutus. So wundern wir uns nicht, unter den Charaktereigenschaften des italienischen Humanisten seinen Geiz ganz besonders hervorgehoben zu sehen, und bedauern nur, daß er einen so fatalen Nutzen für sich aus dem alten Stück zu ziehen wußte. Allein bis zum Jahre 1550 lassen sich mindestens zehn lateinische Übersetzungen des Plutus und zahlreiche Spezialausgaben nachweisen.[13]) In welcher Weise der Plutus in Frankreich geradezu Epoche machte, soll an anderer Stelle des näheren ausgeführt werden. Programmatische Bedeutung hatte eine kastilische Übersetzung eines gewissen Pedro Simon Abril ‹* 1530›.[14]) Auch von seiner Stellung in England soll noch die Rede sein. Das Aristophanesstudium in Deutschland inauguriert hat bezeichnenderweise eine Hagenauer Ausgabe des Plutus, die zugleich zu den ältesten griechischen Drucken auf deutschem Boden gehört, vom Jahre 1517. Daß dieses Stück graeci sermonis studiosis mire utilis war, stand schon auf dem Titelblatt zu lesen. Petrus Mosellanus, der liebenswürdige Verfasser der Paedologia, einer vielbenutzten Sammlung lateinischer Schülergespräche, hat sie besorgt und mit einer lesenswerten Vorrede ausgestattet. Hier heißt es, daß von den durch die Bemühungen des Aldus bekannt gewordenen Komödien der Plutus an erster Stelle stehe «argumenti commo-

ditate, morum correctione, festivis, sed tamen castis salibus».[15]) Gleich aus dem folgenden Jahre 1518 dürfen wir eine weitere Plutusausgabe nennen, eine typographische Leistung niederländischer Kunst, die der in Venedig bei Aldus gebildete Thierry Martens (1450—1534) zustande gebracht hat. Der gelehrte Freund des Erasmus und anderer niederländischer Humanisten bezeichnet in dieser zu Louvain erschienenen Ausgabe den Plutus als die Komödie unter allen aristophanischen. Nun reihen sich in überaus rascher Folge die Einzelausgaben dieses Lieblingsstückes an, denen weiterhin im einzelnen nachzugehen wir keinen Grund haben. Zu den Übersetzungen und Ausgaben kommen zahlreiche Aufführungen. Um nur derer zu gedenken, die in Ländern deutscher Zunge vor sich gingen, so hat in Zwickau 1521, «Donnerstag für Estomihi der Rector scholae graecae, Georgius Agricola, Aristophanis comoediam, die Plutus genannt, griechisch und lateinisch agieret«.[16]) Etwa in die gleiche Zeit fällt eine Leipziger Aufführung, die Musler, der Schüler Mosellans, der seinen Lehrer in einer hochinteressanten laudatio funebris feierte,[17]) leitete. Ja auch die Schweiz zollt der allgemeinen Verehrung dieses Stückes ihren Tribut durch eine bemerkenswerte Aufführung, die Görg Binder in Zürich veranstaltete. Der Reformator Zwingli hatte die Chorkompositionen für die Zwischenakte beigesteuert, und auch das Publikum nahm tätiges Interesse an dieser Veranstaltung.[18]) Reuchlin liest über diese Komödie 1520 zu Ingolstadt. Wie populär der Plutus war, das wird vielleicht durch nichts so sehr bewiesen, als dadurch, daß Hans Sachs ihn einer Bearbeitung unterzogen hat. Vom Jahre 1551 stammt des Nürnberger Schuhmachers Pluto (!), ein gott aller reichthumb, ein comedi mit 11 person zu recidirn, unnd hat fünff actus. Recht deutsch ist hier die Hanswurstrolle des Karion geraten, und an Stelle des Sykophanten sieht man einen Jüden auftreten, den die neue, gerechtere Ordnung der Dinge ins Gedränge gebracht hat.[19])

Es fällt nicht schwer, Gründe für diesen Primat des Plutus ausfindig zu machen. Man fand in dieser Komödie ein allegorisches «Kampfgespräch», wie deren unter anderen gerade auch Hans Sachs so viele gedichtet hat, vollkommen im Stile der eigenen Zeit wieder. Ist ja doch überhaupt hausbackene Moral, in dünner allegorischer Brühe dargereicht, eine der poetischen Lieblingsspeisen jener Tage, so wenig sie auch unserem Geschmack munden mag. Der tiefer liegende Grund aber wird sich uns erst ergeben, wenn wir dem Schicksal der übrigen aristophanischen Stücke nachgehen und seine Gesamtwürdigung in den Rahmen des literarischen Urteils jener Zeit einzuzeichnen versuchen.

Man hat nicht wenige literarische Erscheinungen der Reformationszeit mit dem Prädikat aristophanisch versehen, man hat diese oder jene Szene eines Dramas aristophanisch genannt, und man hat die Gabe aristophanischen Witzes und aristophanischer Darstellungskraft bei einer ganzen Reihe von

Autoren der Renaissance gefunden. Will man sich hierbei nur einer antiken Etikette bedienen, um ein literarisches Werturteil auszusprechen, so wird nichts dagegen zu erinnern sein, wiewohl die rücksichtslose Heranziehung von zeitgenössischen Verhältnissen und eine burlesk karikierende Form der Darstellung ja in keiner Weise an den Namen Aristophanes unauflöslich gebunden sind. Ein Mißbrauch aber dieses Namens auch schon in der angedeuteten Beschränkung ist es, wenn mit ihm gar die Einführung allegorischer Personen gezeichnet wird. Diese schwatzhaften allegorischen Vetteln, die, so achtbar auch ihre Moral und ihre Grundsätze sind, uns doch die Lektüre so manches Dramas und so mancher Prosaschrift unserer Altvordern zu einer entsagungsvollen Aufgabe machen, führen ihren Stammbaum bis ins Mittelalter mit seinen Moralitäten zurück. Eine Gestalt wie der Demos der Ritter des Aristophanes sollte gegen den Vorwurf einer Ähnlichkeit mit ihnen geschützt sein. Bedenklich aber wird ein solcher Brauch, wenn sich mit einer derartigen Charakterisierung die mehr oder minder deutliche Behauptung einer Beeinflussung verbindet und mit jener bei solchen Dingen üblich gewordenen leidigen Allgemeinheit von einem wahrhaft aristophanischen Gedankengehalt, einem an Aristophanes gemahnenden Motiv, einer dem Aristophanes abgelauschten burlesken Komik des Witzes und ähnlich vagen Dingen geredet wird, wo es den Kritikern doch gelingen müßte, diese Anklänge, wenn anders sie so unverkennbar sind, als sie sein sollen, auch grobkörniger angelegten Lesern vernehmlich zu machen. In Wirklichkeit steht es vielmehr so, daß man nach Einwirkungen des Aristophanes auf die Humanistenliteratur geradezu mit der Lupe suchen muß, und man darf getrost die Behauptung wagen, daß uns, auch wenn die aristophanischen Komödien der Gelehrsamkeit des 16. Jahrh. verschlossen gewesen wären, auch nicht ein einziger wesentlicher Zug in der Literatur jener Zeit fehlen würde. Wir wollen im folgenden uns daher um eines guten philologischen Gewissens willen einer minder großzügigen Linienführung befleißigen. Über die Bedeutung solcher Einzelspuren kann man verschieden denken. In ihrer bunten Gesamtheit geben sie doch ein lebendiges Bild von der Stellung des Autors in jenen Tagen. Um 1520, bald nach der Leipziger Disputation, entstand eine der kecksten Streitschriften der ganzen Epoche, der Eckius dedolatus. Wir kennen den Verfasser, den man zu Unrecht lange Zeit hindurch in Wilibald Pirkheimer gefunden zu haben glaubte, nicht. Es muß aber ein hochgebildeter Humanist gewesen sein, der über Seneca, Vergil, Horaz, Hesiod, Plautus und viele andere heilige und unheilige Skribenten frei verfügte und artig daraus zu zitieren wußte. Vor allem aber war er in seinem Aristophanes zu Haus, dessen Verse er griechisch, wo es angeht, anzieht und zugleich lateinisch am Rande anschreibt. So hat er nicht weniger als 13 Stellen aus dem Plutus, 4 aus den Fröschen, 3 aus den Wolken seinem Dialog einverleibt, wozu noch 4 allgemein aristo-

phanische Floskeln kommen. Dieser Sachverhalt, der völlig einzigartig in der humanistischen Literatur dasteht, berechtigt uns, die beißende Satire auf ihr Verhältnis zu dem attischen Komiker hin genauer anzusehen. Ähnlich wie die Ecclesiazusen mit einer breit angelegten Parodie der Tragödie beginnen und auch der Plutus in seinem Eingang einen gehobenen Ton zeigt, so setzt auch der Eckius dedolatus mit demselben Kunstmittel des παρατραγῳδεῖν ein. Der Held, geplagt von Fieber und wahnwitziger Sauflust, klagt sein Leid in einigen aus den beiden Herkulestragödien des Seneca zusammengewirbelten Versreihen und fordert ein über das andere Mal zu trinken. Die Zwischenbemerkungen des puer weisen auf die wahre Ursache des wahnwitzigen Gebarens, das sinnlose Saufen, hin. Die herbeigeholten Freunde raten, einen Arzt zu konsultieren. Man läßt Salzburg, Augsburg, Nürnberg Revue passieren, wobei allerlei bedenkliche Händel Ecks zur Erörterung kommen, und verfällt schließlich auf Leipzig. Die Hexe Canidia, mit der Eck Beziehungen unterhält, fährt nicht auf der sonst üblichen Heugabel, sondern auf einem hircus vetulus sed valentulus zu Rubeus, dem Freunde Ecks, den die Hexe mit Luther einen asinus plumbeus nennt, damit dieser einen Chirurgus herbeischaffe. Ähnlich wie bei der Trygaiosfahrt sind wir zugleich Zeugen der Abfahrt, der Luftreise und der Ankunft. Rubeus trägt den Handel den zu einer Sitzung versammelten Leipziger Theologen vor, die einen in Sachen der lutherischen Händel berufenen Chirurgus mit besten Grüßen und Wünschen an den Patienten delegieren. Die Fahrt geht unter allerlei Hindernissen über Thüringen, Nürnberg nach Ingolstadt von statten. Viele Beschwerden verursacht den Passagieren das χέζειν des Rubeus, das er den aristophanischen Helden ähnlicher Situation abgelernt hat. Der Ankömmling begrüßt den Freund in unverfälschtem Dunkelmännerstil: O quomodo ego video vos sic libenter, quod non creditis. Ego scripsi iam unum integrum novum librum de vobis et volebam eum portare mecum, sed illa maledicta vetula sic festinavit, quod ego sum oblitus. Es findet eine medizinische Anamnese statt, daran schließt sich die in der Literatur des 16. Jahrh. fast stereotype Urinuntersuchung, die allerlei böse Indicia zu Tage fördert. Da die Operation überaus schwierig und bei der tiefeingewurzelten Krankheit nicht ohne Gefahr ist, zitiert man einen Beichtvater, ein willkommenes Motiv, die vollkommene Verruchtheit des römischen Dialektikers aufzudecken. Dieser Beichtvater ist nun dem Verfasser ein Räsonneur, dessen Verhalten uns im Zusammenhang mit der übrigen Anlage der Schrift am ehesten die persönliche Stellung des Autors widerspiegelt. Nec Lutheranus neque Eckianus sum, bekennt er selbst, und den bonae litterae gilt seine Hauptsorge. Die Schrift ist denn auch nicht eine Reformationsschrift im eigentlichen Verstande, sondern eine humanistische Streitschrift, die zahlreiche Berührungspunkte mit den epistolae obscurorum virorum aufweist, wie denn auch der stultitia Coloniensium gedacht und Reuchlin mehrmals herangezogen wird. Eck weist

schließlich unter Berufung auf das liberum arbitrium, über das er mit Luther gestritten hatte, die Absolution zurück, und der Chirurgus kann beginnen. Das Folgende liegt in der Richtung einer witzigen Volksanschauung, wie sie auch in dem Narrenschneiden und den studentischen Depositionsbräuchen der Zeit zu Tage tritt. Sieben baumstarke Kerle verprügeln den Eck weidlich und 'entecken' ihn so. Man bindet ihn an, und ein tonsor findet beim Rasieren seines Kopfhaares lausartig krabbelnde Syllogismen, Propositionen, Korollarien usw. Man reinigt ihm die Ohren von ähnlichem Zeug, schneidet ihm die Zunge heraus, die sich als nigra, sordida und bisulca erweist, zieht ihm den dens caninus und gibt ihm einen Brechtrank und ein laxierendes Medikament. Das führt zu übelduftenden Entladungen nach beiden Seiten, als deren Stoff sich Ecksche Schriften ergeben. Man gibt ihm einen Schlaftrunk ein, zieht ihm die Haut ab und entdeckt greuliche Laster in seiner Brust, die durch Feuer und Messer entfernt werden müssen. Als es aber gar an das emasculare geht und der Chirurgus in wohlgesetztem, der Schlußszene des plautinischen Miles abgeborgtem Latein sein Vorhaben kundgibt, legt der plötzlich erwachte Patient den heftigsten Protest ein. Doch selbst die erlesensten Vergilzitate können ihn vor Verlust seiner kostbarsten Habe nicht schützen. Nachdem der Medicus die Priora und Posteriora sauber verpicht hat, nimmt er seinen Abschied. Von der Form der Darstellung dieser eigenartigen Schrift kann ebensowenig hier eine Vorstellung gegeben werden wie von den zahllosen Anspielungen auf zeitgenössische Personen und Verhältnisse. Von der Art des Wortwitzes wollen wir wenigstens einige Proben hierhersetzen: Lipsia wird zur eclipsis veritatis, Eckius selbst des öfteren zu einem Keckius, sein Nürnberger Freund Scheurl, bei dessen Hochzeit er sich übel aufgeführt hatte, zu einem utriusque iuris dolor, Ecks auscultationes erscheinen als austultationes, der als Vehikel dienende Bock gibt Anlaß zu Witzen über den capricornus Emseranus, da Emser den Bock im Wappen führte.

Es bleibt ein ziemlich aussichtsloses Unternehmen, die Schrift in irgendein literarisches Rubrum einzuordnen. Am ehesten möchte sie noch mit den Huttenschen Dialogen zusammenzustellen sein. Von der neulateinischen Komödie ist sie toto genere verschieden. Der Gebrauch der Prosa ist in dieser völlig stilgerechten Gattung ganz unerhört und dringt erst im 17. Jahrh. unter dem nachweislichen Einfluß der engelländischen Komödianten auch in die lateinische Dramatik ein. Der Schauplatz ist nicht die übliche Terenzbühne ohne Intérieur, die eine Hauswand im Hintergrund voraussetzt, vielmehr führt uns der völlig frei schaltende Dichter von Ecks Krankenlager zu Ingolstadt zur Wohnung der Canidia, von da zu Eck zurück, dann durch die Luft vor Leipzig, an das Haus des Rubeus, in das theologische Kollegium, von da wieder zu Rubeus, dann zu dem vor der Stadt wartenden Bock und schließlich auf einer erneuten Luftreise zu Eck zurück. Es fehlt jede Einteilung nach Akt und Szene, wie man eine solche auch damals mit Erstaunen

in den aristophanischen Dichtungen vermißte, was man später mit nachhaltigem Erfolg korrigierte. Das seltsamste aber, worin wir eine direkte Beziehung auf Aristophanes sehen müssen, ist, daß plötzlich am Ende, man weiß nicht woher und warum, ein Chorus auftritt, der den Chirurgus als einen noch dümmeren Menschen als den Verfasser des Stückes hinstellt. Ein schlimmes Vergehen war es schon, homines barbaros Latine, ja sogar Graece nonnumquam sprechen zu lassen — wir hören den humanistischen Bekämpfer der viri obscuri —, ein völlig wahnwitziges Unternehmen aber beginnt der, der einen theologum eundemque scholasticum ad frugalitatem et sanam mentem revocare conatur, quod tum demum fiet, quando caeli movendi sunt et terra.[20])

Die rhetorische Kunst der Alten hatte sich seit der Zeit des Gorgias des öfteren im Lobe des Kleinen oder Häßlichen versucht. So fanden das Podagra, das Fieber, die Mücke ihre Lobredner, und selbst der Bischof Synesius hielt es nicht für unter seiner Würde, die Glatze in einem übrigens sehr anmutig geratenen Enkomium zu feiern. Auf diese Erscheinungen pflegen sich gewisse humanistische Schriften verwandter Art, wie des Erasmus Lob der Torheit, zu berufen. Im Grunde aber ist hier etwas vollkommen Neues geschaffen. Denn der Humanistenwitz hat eine Seite der Komik ganz besonders und mit Erfolg gepflegt, die in dem ironischen Lobe des Tadelnswerten besteht. Ist auch die Sache selbst dem Altertum keineswegs fremd — man denke nur an die Anlage der aristophanischen Ritter, die auf der Fiktion beruhen, daß die Gemeinheit des Kleon durch eine noch größere überboten wird —, so können wir doch bei den hier in Frage stehenden Produkten humanistischer Schriftstellerei eine spezifische deutsch-lateinische Eigenart unmöglich verkennen. Dedekinds Grobianus, der durch Empfehlung aller nur erdenklichen Flegeleien Tischzucht lehren will, mag als bezeichnendes Beispiel genannt werden. Der Verfasser des μωρίας ἐγκώμιον läßt den Pferdefuß deutlich sehen. Die vorgesetzte Dedikation an Thomas Morus verwahrt sich gegen den Vorwurf etwaiger vitilitigatores, als sei es auf eine Erneuerung der vetus comoedia, also auf ein omnia mordicus arripere abgesehen, und zwar eben unter Berufung auf jene rhetorischen Spielereien des Altertums. Madame Stultitia, die nun selbst das Wort ergreift, hat es faustdick hinter den Ohren, und sie kennt ihre Pappenheimer sehr wohl. Aus ihrer stupenden Gelehrsamkeit fallen uns wiederum einige Plutuszitate auf. Zum Unglück für Sokrates hat sie auch die Wolken gelesen, und sie weiß ihn, den das delphische Orakal als ihren Antipoden hingestellt hatte, gut ad absurdum zu führen. Dum nubes et ideas philosophatur, dum pulicis pedes metitur, dum culicum vocem miratur, quae ad vitam communem attinent, non didicit.

Einen beispiellosen Erfolg erlebte ein anderes Werk des Erasmus, sein in mehr als 50 Auflagen verbreitetes Gesprächsbuch, dessen erste Ausgabe etwa gleichzeitig mit Mosellans ähnlich gearteter Paedologia erschien. Mehr

und mehr erweiterten sich die ursprünglich nur «linguae puerili expoliendae» gewidmeten formulae zu einer zeitgenössischen Satire großen Stiles. Uns interessiert daraus ein colloquium, welches zuerst 1529 in einem Frobenschen Druck zu Basel begegnet und den Titel führt Senatulus sive γυναικοσυνέδριον. In dieser witzigen, im ganzen aber harmlosen Satire singt eine Cornelia das niemals ausgesungene Lied der Frauenemanzipation, nicht ohne des öfteren durch beständiges Dreinreden der übrigen nicht minder redelustigen Weiblein gestört zu werden. Es ist ganz in der Art der Kalonike, die in der Lysistrasa den Hanswurst macht, wenn auf die Klage der Rednerin, daß alle Geschöpfe ihre Konventikel haben, daß aber solae omnium animantium mulieres nunquam coimus, eine Margareta einfällt «Saepius quam decet». Es fehlt nicht an netten Einfällen. Das oft berufene Mulier taceat in ecclesia wird mit der Bemerkung erledigt «De coetu virorum loquitur». Die versammelten verheirateten Frauen beschließen, alle Jungfrauen auszuschließen, die präzise Fassung dieser Klausel begegnet jedoch erheblichen Schwierigkeiten. Der Abstimmungsmodus des pedibus ire in sententiam erregt wegen der staubaufwirbelnden Schleppen Bedenken. Erster Punkt der Tagesordnung ist die Toilette. Es sollen Vorkehrungen getroffen werden, daß man sich von den Ledigen und den Dienstmädchen auch äußerlich gebührend unterscheidet. Nach ausgiebigster und sachkundigster Besprechung dieses Problems handelt es sich darum, eine peinliche und scharfe Rangordnung der Stände festzulegen. So hat es diese Satire mehr mit den harmlosen Gebresten der Hausfrau als mit den Rechtsansprüchen der παρθένοι ἄγαμοι zu tun. Nur am Schluß klingen seltsam bekannte und moderne Töne an unser Ohr: Est autem et, quod cum viris agamus, qui nos summovent ab omni dignitate ac tantum non pro lotricibus et cocis habent, ipsi res omnes pro suo gerunt arbitratu . . . Quis hoc ferat, quod in clypeo semper uxoris insignia laevum habent latus, etiamsi tribus partibus superet viri nobilitatem? Deinde par est, ut in elocandis liberis etiam mater habeat ius suffragii. Et fortassis hoc quoque evincemus, ut vicissim geramus officia publica, dumtaxat, quae inter moenia et sine armis geri possint.

Man geht wohl nicht fehl in der Behauptung, daß das kleine schmächtige Männlein von dem athenischen Komiker die Anregung empfangen hat, so sehr auch sein harmloser Witz und seine oberflächliche Betrachtungsweise hier hinter jenem zurückbleiben. Der Einzelinhalt erinnert mehr an die etwas altbacken behagliche Verspottung der Frau im deutschen Schwank und Lehrgedicht. 1537, ein Jahr nach dem Tode des Erasmus, goß ein Unbekannter dieses colloquium in ein deutsches Reimspiel um «Lustspiel von der Weiber Reichstag», das sogar, ein Beispiel für viele für die Vorurteilslosigkeit der humanistischen Pädagogik, in Hagenau eine Aufführung durch Schüler erlebte.

«Solcher Spiel haben die Römer viel erdacht,
Desgleichen hat auch Erasmus gemacht —
(Gott woll ihm die ewig Ruhe geben,
Denn er ist schon nimmer am Leben)
In seinen Colloquiis es stat,
Der Weiber Reichstag ers genannt hat.
Das ist aus Latein ins Teutsch gewendt,
Als weil es sich im Teutschen reimbt.»

Die Moral wird am Schluß gezogen. Da sich gezeigt hat

Wie es mit menschlichen Wesen stet,
Mit allen Dingen schier weibisch zugeht,
Allein auf äußerliche Dingen,
Den innern thut man nicht nachdringen,

so ist die Kardinalregel das Nosce te ipsum.

Nach dem laßt uns allzeit streben,
Dieweil wir haben das Leben.

Wie hoch übrigens Erasmus den Aristophanes schätzte, geht daraus hervor, daß er ihn sogar mit an erster Stelle unter die Schulautoren aufnahm, die er in seiner pädagogischen Theorie empfiehlt. Die betreffende Stelle findet sich in dem seiner Ratio instituendi discipulos vorausgehenden Widmungsbrief an Petrus Viterius, abgedruckt in der großen Baseler Folioausgabe von 1540 im ersten Bande auf Seite 445. Es ist, zumal in unseren Tagen, wo man so gern mit möglichst geringer Belastung durch Grammatik und Sprachkenntnis den Geist des Altertums oder das historisch Wertvolle abziehen zu können vermeint, vielleicht nicht ganz uninteressant, die Stelle in ihrem weiteren Zusammenhang auszuheben, der auf eine Lieblingsidee der Pädagogik des Erasmus, der von der duplex copia rerum et verborum, gegründet ist.

«Es gibt eine doppelte Art von Erkenntnis, eine solche der Sachen und eine solche der Worte, wobei diese voranzugehen, jene zu folgen hat. Einzelne stürzen freilich Hals über Kopf gleich auf die Sache selbst los und glauben die sprachliche Schulung vernachlässigen zu dürfen. Diese scheinbare Ersparung von Zeit ist in Wahrheit nichts als eine Zeitvergeudung. Da uns nämlich die Sachen selbst nur durch ihre Bezeichnungen, die Worte, bekannt sind, so muß notwendigerweise der, der überhaupt die Sprache in ihrem Gehalt nicht kennt, auch bei der sachlichen Beurteilung zu Unklarheiten, Geschwätz und Geflunker kommen. So spottet man hinterdrein über Wortkrämerei und tut sich groß damit, daß man nur die Sache selbst und nicht die Worte im Auge hat. Es gilt drum, von beidem das Bestmögliche zu lernen, und zwar von den eigentlich dazu Berufenen, damit man sich nicht später genötigt sieht, das mit großer Mühe Erlernte mit noch größerer Mühe zu verlernen. Das Richtige und Wahre aber ist auch immer für den Lernenden das Leichte. Das Falsche aber setzt, wenn es sich einmal festgesetzt hat, seiner Ausrottung einen geradezu unglaublichen Widerstand entgegen. Den ersten Platz darf billigerweise die Grammatik beanspruchen, die zugleich doppelt, als lateinische und griechische, gelehrt werden muß, nicht nur, weil in diesen beiden Sprachen fast alles niedergelegt ist, das sich überhaupt verlohnt zu kennen, sondern auch, weil die eine der anderen so verwandt ist, daß man sie schneller zusammen lernt, als getrennt, besonders als

wenn man Latein ohne Griechisch treibt.» Nach einigen Bemerkungen über die Gewährsmänner für den grammatischen Unterricht heißt es dann weiter: «Derartige Regeln sind gewiß unbedingt notwendig, doch sollen sie möglichst knapp gegeben werden, allerdings so gut gefaßt wie möglich. Niemals habe ich mich jenen Gelehrten anschließen mögen, die dem Knaben viele Jahre hindurch diese Dinge eingebläut wissen wollen. Denn die wahre Fähigkeit einer fehlerfreien Diktion gewinnt man doch erst aus der Unterhaltung und dem Zusammensein mit solchen, die selbst sauber sprechen, vor allem aber aus der anhaltenden Lektüre guter Autoren, von denen man besonders solche in sich aufnehmen soll, deren Darstellung auch abgesehen von der Korrektheit des Ausdrucks durch einen anziehenden und interessanten Stoff den Lernenden fesselt. Hier möchte ich an erster Stelle nennen Lucian, an zweiter Demosthenes, an dritter Herodot, unter den Dichtern zuerst Aristophanes, dann Homer, schließlich Euripides. Gerne hätte ich dem Menander die Palme zugesprochen, aber wir müssen leider auf ihn verzichten. Unter den Lateinern empfiehlt sich kein Autor mehr zum Sprechenlernen als Terenz mit seiner sauberen, netten, der Umgangssprache verwandten Redeweise und seinen junge Leute fesselnden Stoffen. Ich habe auch nichts dagegen einzuwenden, wenn man einige ausgewählte von Obszönitäten freie Komödien des Plautus dazunimmt. Dann käme Vergil, Horaz, Cicero, Caesar. Auch den Sallust mag man dazunehmen, das dürfte dann für eine Kenntnis beider Sprachen genügen. Unsympathisch sind mir die, die ihr ganzes Leben hindurch alle möglichen und unmöglichen Autoren wälzen und jeden für einen Schwachkopf halten, dem diese oder jene Seite entgangen ist. Hat man so sich eine zwar nicht blühende, aber korrekte sprachliche Form zu eigen gemacht, wende man sich der Sachkenntnis zu. Allerdings lernt man auch nebenbei aus den den Zwecken stilistischer Schulung dienenden Autoren eine nicht unbeträchtliche Sachkenntnis, die eigentliche Realienkenntnis aber muß fast ausnahmslos an den Griechen erworben werden. Denn an der Quelle trinkt man immer am reinsten, am schnellsten und am liebsten.»

Im Anschluß an diese Bemerkungen ist der Ort gegeben, einiges über die pädagogische Rolle des Komikers festzustellen. Wir besitzen hierüber ein schätzenswertes Dokument, einen Einleitungsbrief des Melanchthonschülers Simon Grynaeus in der sonst uninteressanten Ausgabe von 1532 ‹Basel, Cratander und Bebel›, der zwar gerichtet ist an den studiosus iuvenis, dessen Inhalt aber ausschließlich sich an den Lehrer wendet. Zugrunde liegt auch hier die humanistische Vorstellung von der duplex copia rerum et verborum. Beides kann aus dem Komiker gezogen werden, der nicht nur ein Muster der attischen Diktion ist, sondern auch eine Quelle der Antiquitäten. Freilich — und damit kommt der Verfasser zu seinem Hauptthema — muß man diese Dinge bei ihm aus den Dornen, aus vergifteten Kräutern und aus dem Mist ziehen. Die Obszönitäten sind fürchterlich. Diese Stellen nun zu überschlagen wäre töricht. Die Schüler würden sie erst recht lesen. Man muß ausdrücklich auf sie aufmerksam machen, der heidnischen Verrohung christliche Exempel an die Seite stellen. Christen, die das Evangelium kennen und Historien, wie die von Joseph, haben ein Mittel, jene schädlichen und schändlichen Einflüsse aufzuheben. Hier haben wir das einzige deutliche Anzeichen eines pädagogischen Bedenkens bei der Aristophanesbehandlung in dem weitherzigen 16. Jahrhundert.

Im Anfang des 17. Jahrhunderts muß die Schullektüre des Aristophanes besonders in Hamburg geblüht haben. Der Pastor zu St. Johann, Rumpius,

gibt für seine Schüler 1615 den Frieden, 1620 die Wespen heraus, 1613 schon war eine Plutusausgabe für Schulzwecke in derselben Stadt bei Carstens erschienen, die 1667 wiederholt werden konnte.

In weitem Abstand hinter dem unbestrittenen Lieblingsstück, dem Plutus, aber doch immerhin an zweiter Stelle kommen die Wolken. 1521 gibt sie Philipp Melanchthon[21]) heraus. Sein argumentum und seine Noten sind heute ohne Interesse. Man höre aber die Absicht, die diese Edition suggeriert hat, wie sie in zwei Briefen laut wird: «Nos dabimus Nubes Aristophanis, argumentum splendidum, quo philosophastros insectemur», heißt es in einem Brief an Johannes Langius. Ebenso klagt Melanchthon in einem Brief an Nicolaus ab Amsdorf, der die Dedikation der Ausgabe begleitet, über die Philosophie, die sich immer mehr in die Theologie eindrängen wolle. Ne ignoret iuventus nostra, quo illam loco habuerit vetustas, visum est mihi Aristophanis Nubes, quibus Socrates exagitatur, publicare et enarrare. Hatte sich Mosellanus bei jener oben erwähnten Plutusausgabe auf ein ethisches und ästhetisches Werturteil berufen können, so will hier der friedfertige Magister Philipp den Schatten des alten Ritters, der eine so prächtige Klinge gegen die Philosophie geschlagen hat, zu erneutem Kampfe gegen die Epigonen beschwören. Man weiß, daß die Entwicklung der Theologie in der nächsten Folgezeit trotz Philipp und Aristophanes in der angedeuteten Richtung weiterging. Jener Unterschied der Beurteilung des Plutus durch Mosellanus und der Wolken durch Melanchthon ist kennzeichnend. Immerhin läßt sich auch für die Wolken eine Aufführung im 16. Jahrhundert nachweisen, die 1549 zu Joachimsthal unter dem Schulmeister Eberhart[22]) stattfand. Es ist nicht uninteressant, zu hören, daß am gleichen Tag auch der Timon des Lucian ebenda und gleichfalls «graece» agiert wurde. Der ist eben ein szenischer Vetter des allbeliebten Plutus, und er hat sich noch vor einigen Jahren auf den Brettern des Berliner Theaters in einer Einstudierung von Paul Lindau wacker gehalten. Magister Eberhart tat es wohl anspruchloser. Melanchthons Interesse für Aristophanes ist auch sonst kenntlich: 1551 liest er zu Wittenberg über die Ritter, 1528 erscheinen Plutus und Wolken zu Hagenau, Philippi Melanchthonis scholiis brevissimis adnotatae per J. Secerium, eine im übrigen belanglose Baseler Aristophanesausgabe vom Jahre 1547 ist dem Reformator gewidmet. Ja sogar in Paris erscheint noch 1585 eine Ausgabe des Plutus ex editione Melanchthonis. Für die Verbreitung der einzelnen Komödien bilden aus erwähnten Gründen zufällige an Aristophanes erinnernde Allegorien wie die des Demos, oder die überaus häufige des Plutus kein Kriterium. Als Kuriosum sei notiert, daß der Teufel in Naogeorgs Mercator ⟨1540⟩ dem Strepsiades sein Pappax abborgt. Viel später erst brachte es das βρεκεκεκὲξ-κοαξκοάξ zu freilich um so glänzenderen Ehren in Hauptmanns Versunkener Glocke ⟨1897⟩. Das κοάξ freilich hatte schon 1775 wieder in der

allerdings nicht dramatischen Satire «Prometheus, Deukalion und seine Rezensenten» des Stürmers und Drängers Heinrich Leopold Wagner getönt. Einige Angaben über Spezialausgaben werden in dieser Richtung ein sichereres Urteil ermöglichen, dahin nämlich, daß das Interesse in der Proportion der antiken Reihenfolge abfällt.

Es werden herausgegeben 1524 Plutus und Wolken zu Basel bei Froben, 1540 Plutus, Wolken und Frösche zu Paris von Neobarius, 1561 Plutus und Frösche zu Utrecht, 1596 Plutus, Wolken, Frösche, Ritter zu Leiden, 1528, wie schon erwähnt, Plutus und Wolken zu Hagenau, 1593 die Ritter zu Oxford (Barnes), die Wolken speziell 1521 (Melanchthon Wittenberg), der Frieden 1547, 1589 (Paris), die Frösche 1524 (Basel), 1561 (Leiden).

Das eigentliche Verhältnis der deutschen Renaissance zu Aristophanes kann natürlich nicht aus derartigen Daten und aus dem Nachweis mehr oder weniger isolierter und zufälliger Benutzungen erkannt werden. Vielmehr ist zu diesem Zweck ein genaueres Eingehen auf die Poetik, insonderheit auf die Theorie und Praxis der Schuldramas unerläßlich. Zur Beurteilung einer literarischen Erscheinung von der Art der neulateinischen Komödie genügt keineswegs das an den Renaissancepoetiken, also vor allem Scaliger, orientierte Urteil, sondern es gilt, gelegentliche Bemerkungen der Autoren, besonders ihre Selbstzeugnisse in Vorreden und Widmungsbriefen zu einem Bilde zu vereinigen. Es ist erstaunlich, wie bestimmend auf diese poetische Tätigkeit die durch die antiken Grammatiker vermittelten Anschauungen geworden sind. Von Aristoteles, der also im letzten Grunde doch überall regiert, ist kaum die Rede in diesem Zusammenhang, die Zitate aus Diomedes und Donatus aber sind in aller Munde und werden zu jeder neuen Vorrede von neuem bemüht.

Zu einem selbstverständlichen geistigen Besitz ist jener Zeit geworden die Anschauung, daß die Komödie sich von der Tragödie unterscheidet durch den heiteren Ausgang und dadurch, daß sie es mit personae viliores zu tun hat, während die Tragödie sich in dem Kreise von Königen und Heroen bewegt. Von der weittragendsten Bedeutung aber wurde das Wort von der Komödie als einem speculum vitae. Es wird zu einer Klischeephrase, die der neulateinische Schuldramatiker seiner Schöpfung vorsetzt. Zu beachten ist, daß man dem poetischen Spiegel gewöhnlich eine moralische Tendenz gibt derart, daß man dem geneigten Leser oder Hörer rät, sich die guten Personen zum Vorbild zu nehmen, dagegen die durch die Schlechten ver-verkörperten Laster zu fliehen. Die Wunderkraft jenes geflügelten Wortes zeigt sich an einer ganzen Reihe von Titeln deutscher und lateinischer Dramen, wie Speculum vitae humanae, Knabenspiegel, Schulspiegel, Speculum aestheticum, Speculum mundi.[28]) Ja das Wort ist so in Fleisch und Blut übergegangen, daß man umgekehrt ganz gewöhnlich Bilder aus dem politischen und sozialen Leben der Zeit unter Titeln wie «Theater der Weltbegebenheiten», «Theatrum Europaeum» u. ä. m. bietet. Luthers Äußerungen zum

Schuldrama und zur lateinischen Komödie als ihrem Vorbilde gehen von der Interpretation des peripatetischen Cicerowortes aus: «Komödienspielen soll man um der Knaben in der Schule willen nicht wehren, sondern gestatten und zulassen, erstlich, daß sie sich üben in der lateinischen Sprache, zum andern, daß in Komödien fein künstlich erdichtet, abgemalet, und fürgestellet werden solche Personen, dadurch die Leute unterrichtet und ein jeglicher seines Amtes und Standes erinnert und vermahnet werde, was einem Knecht, Herrn, jungen Gesellen und Alten gebühre, wohl anstehe, und was er thun soll; ja es wird darinnen fürgehalten und für die Augen gestellet aller Dignitäten Grad, Ämter und Gebühr, wie sich ein jeglicher in seinem Stande halten soll im äußerlichen Wandel, wie in einem Spiegel.» Eine allerliebste Äußerung machte Luther bei einem Tischgespräch: «Komödien gefallen mir sehr wohl bei den Römern, welcher fürnehmste Meinung, causa finalis und endliche Ursache ist gewest, daß sie damit als mit einem Gemälde und lebendigem Exempel zum Ehestand locken und von Hurerei abziehen. Denn Polizeien und weltliche Regiment können nicht bestehen ohne den Ehestand. Deshalb suchten jene geistreichen Männer aufs trefflichste die Jugend durch Komödien wie durch Gemälde zur Ehe zu bewegen. Eheloser Stand, der Cölibat und Hurerei sind der Regiment und Welt Pestilenz und Gift.» Er weist auf das Dramatische der Judith und des Tobias hin in seinen Vorreden zur Übersetzung dieser Schriften und äußert sich bei dieser Gelegenheit: «Mag sein, daß die Juden solche Gedichte gespielt haben, wie man bei uns die Passion spielet und anderer Heiligen Geschichte, damit sie ihr Volk und die Jugend lehreten, als in einem gemeinen Bilde oder Spiel, Gott vertrauen, fromm sein und alle Hilfe und Trost von Gott hoffen in allen Nöten wider alle Feinde.» [24]) Diese Anregung hat denn auch viele gelehrte Federn in Bewegung gesetzt zum Verfolgen gleicher Ziele auf dem Wege der Poeterei. Die Güstrower Schulordnung vom Jahre 1552 ordnet das Agieren plautinischer und terentianischer Komödien durch die Knaben an mit der Begründung:

Continet humanae speculum Comoedia vitae
Turpiaque urbano facta lepore notet.

Das Wort entstammt dem Widmungsgedicht des Vommelius vor der Aulularia des von den Reformatoren angeregten und geförderten Joachim Greff, der nicht müde wird, das Kern- und Sternwort zu variieren und die Notwendigkeit einer solchen poetischen Belehrung durch die Zuchtlosigkeit der Zeit zu erhärten. Man muß schon den oft recht wenig amüsanten Weg in diese Schriftstellerei nehmen, um sich ein Bild von den durchaus eigenartigen literarischen Voraussetzungen dieser Epoche zu machen.

Greffs Übersetzung der Aulularia des Plautus (1535), fast lustig und kurzweilig zu lesen, läßt den Narren im Prolog also sprechen:

«Denn Komödia ist, versteht mich das,
Gleichwie ein helles Spiegelglas,

Darin man sicht und lernen kan,
Was Übel gehandelt oder wolgetan.
Man sicht, wies treiben aller menschen kind,
Was sie beginnen, wie sie gesinnt,
Sie sind gleich jung, oder seien alt,
Sind heslich oder wolgestalt,
Sie sind gleich arm, dazu auch reich,
Sind, wie sie sind, gilt eben gleich.
Ir aller sitten sichstu fein
Gleich wie in einem spiegel rein.»

In diese moralische Auffassung wird auch hineingezogen der ursprünglich ästhetische Begriff des conveniens, des decorum,[25]) das auf dem Umweg über die Terenz-Kommentare und Cicero der Zeit vertraut wurde und in seiner Anwendung auf die typischen terenzischen Figuren für uns wichtig ist. Die Gestalten der römischen Komiker waren durch Zusätze wie Senex, Matrona, Meretrix, Parasitus usw. sofort in ihrem Standescharakter bestimmt. Die Ästhetik der Schuldramatiker fand hier für ihre Moral einen guten Anhaltspunkt, der bei Aristophanes völlig fehlte. Der Begriff des «Geziemenden» ging freilich ursprünglich auf die konsequente Wahrung der Rolle. Belege können nur hier insoweit gegeben werden, als sie zur Verdeutlichung dienen. Greff in der Vorrede zur Aulularia: «Bistu ein alter Mann oder ein jung geselle, so soltu sehen, was jnn solchen Comedijs einem alten manne odder einem iungen gesellen wol ansteht . . . . desgleichen bistu ein knecht . . . . . so solstu fleissig auffmerken, wie dieser oder jener fromer knecht inn dieser oder einer anderen Comedien seinem herrn vleissig dienet . . . . . . es werden uns solche Spectakel als fur Exempel unsers lebens furgestalt, daraus wir lernen und erkennen aller stende jnn der gantzen welt ampt und eigenschafft, unser leben darnach richten und anstellen sollen.» Sixt Birk (Xystus Betulius) im Epilog seiner Susanne Augsburg 1537, führt unter Berufung auf den Spiegelvergleich Ciceros Wort vom szenischen decorum an. Er beweist, daß ihm wenigstens der prinzipielle Unterschied des ästhetischen πρέπον und der moralischen Nutzanwendung klar ist:

Iubet intueri comici spectaculum
Quo quisque personam suam recte gerit:
Sic contra, dum suum persona scaenica
Servat πρέπον, docet magis contrarium
Plerumque; quid deceat, rarissime docet.
Senes scelesti, dum decorum sedulo
Custodiunt, docent senes longissime
cessisse ab officio ac persona iudicis.
Susanna contra sedulo servat suum
πρέπον. Videbit hinc matrona moribus
Petulantibus se iam cessisse longius
Suo decoro.

Man sieht, wie schwierig es war, da doch jede Person ihr Decorum hatte, gleichwohl an jeder sich ein Beispiel zu nehmen. Das war eben nur möglich dadurch, daß man die moralische Belehrung bald direkt bald per contrarium aus den einzelnen Figuren zog. Beides, die lehrhafte Ausdeutung der antiken Poetik und die spezielle Beziehung auf die typischen Stände ist Gemeingut der Kunstlehre des Schuldramas. Die Neigung zur Behandlung der typisch gefaßten Stände ist auch für die Satire, ja für die gesamte Literatur des 16. Jahrh. (Predigt, Lyrik, volkstümliche Epik) überaus charakteristisch. Man nehme das Ausgeführte zusammen, und man wird ohne weiteres die verhängnisvolle, isolierte Stellung erkennen, die Aristophanes hier erhielt, der schon in der hier als kanonisch übernommenen Grammatikertheorie ein kurioses, aber nicht für voll angesehenes Stiefkind war und zu dem erst recht die Brücken fehlten bei den spezifischen Erweiterungen, die sich die Theorie gefallen lassen mußte. Denn es fehlte eben bei ihm nicht nur jener typische Lebensspiegel, wie ihn die Zeit verstand, sondern auch jene ohne weiteres deutliche Tafel der einzelnen Stände, die etwa bei Terenz zum Ablesen bequem bereit stand.

Weitere Quellen: Die Ausführungen des Niederländers Gnapheus bei Gelegenheit seines Acolastus (1529), jenes ungeheuer beliebten und verbreiteten und wirksamen Dramas vom verlorenen Sohn, das den Dramen vom Schul- und Studentenleben mit ihrer drastischen, des Schmuckes antiker Typen sich bedienenden lehrhaften Tendenz die Wege ebnet.[26]) Macropedius Vorrede zu seinen Komödien Rebelles und Aluta.[27])

Mit seiner ästhetischen Theorie hatte Aristoteles dem Lustspiel des Altertums die Wege gewiesen, mit den letzten Ausläufern seiner Poetik bestreitet diese Zeit ihr ästhetisches Glaubensbekenntnis. Die starke Ausdeutung ins Moralische und das Betonen des fabula docet darf in dieser Form als ihre spezifische Eigentümlichkeit gelten. Doch war die Sache selbst, wenn auch in bedeutend abgeschwächter Form, der Theorie des Altertums vertraut. Et prodesse volunt et delectare poetae. Auch die Terenzkommentare zeigen gelegentlich Neigung zum Moralisieren.[28]) Zur richtigen Einschätzung der humanistischen Poeten wird man jedoch einige Gesichtspunkte nicht aus dem Auge verlieren. Man glaubt es diesen Dichtern, die gerade heikle Themata, wie das der badenden Susanna, der Judith, des keuschen Joseph, des verlorenen Sohnes, stets aufs neue behandeln, im Grunde doch recht wenig, daß es ihnen so blutig ernst mit der moralischen Wirkung durch fortwährende Abschreckung ist. Man muß sogar staunen über eine in unserer Zeit ganz unerhörte pädagogische Weitherzigkeit, die ohne Bedenken die Kourtisanen des Plautus und Terenz von Schülern agieren läßt[29]) und auch nicht zögert, das Leben des Bruders Liederlich, das den jungen Musensohn auf Deutschlands hohen Schulen im 16. Saeculum unter dem Szepter des Bacchus und der Frau Venus erwartete, einstweilen schon zum vorzeitigen Abgewöhnen im Spiegelbilde sehen zu lassen. Nicht selten scheint mir dieser Hinweis auf die moralische

Wirkung, der vorzugsweise in Widmungsbriefen begegnet, ein Mittel gewesen zu sein, die hochmögenden Ratsherrn und Protektoren der Schule der Einrichtung dieser Spiele, in der sie eine unnütze Zeitvergeudung und eine Verderbnis der Jugend sehen mochten, geneigter zu machen. Der Verfasser wußte sich eins mit den großen Dichtern des Altertums, an ihrem Geiste hatte er sich geschult, aber in furchtbarem Gegensatz zu seinem Poetenstolz stand sein tägliches Leben. Eine kümmerliche Stelle warf kaum so viel ab, um die fast immer sehr zahlreiche Familie zu ernähren, Extragratifikationen konnten allenfalls durch das Abfassen demütiger lateinischer Carmina errungen werden, auch das Eintrittsgeld zu den lateinischen Schauspielen scheint in des Schulmeisters Kasse geflossen zu sein. Aber auch die Poesie hatte ihre Gefahren. Wehe ihm, wenn ein Bierwirt des Städtchens die Überzeugung erhielt, es sei in den Worten irgend eines caupo der Bühne auf ihn angespielt, wehe ihm, wenn ein lateinkundiger Stadtschreiber einen boshaften Pentameter in einer stilvollen Elegie ausfindig machte, der, ein Schwert im Myrtenzweige, allerlei Versstücke aus Seneka oder Vergil zu einer boshaften Wendung gegen einen Stadtgewaltigen zusammenflocht. Dann hieß es, den kaum an die Wand gestellten Wanderstab von neuem in die Hand zu nehmen. Es ist eine unruhige, nirgends recht beheimatete Gesellschaft, bei der die Deutschen des 16. Jahrh. in die Schule gingen, die sich selbst wieder untereinander mehr aus Philologenhochmut als aus Brotneid befehdete. Verständige Leute hätten es sich schwerlich beifallen lassen, sie in ihren Extravaganzen zu fördern, wenn nicht hier, wie so oft anderwärts, der Hinweis auf die Moral auf das Glücklichste zu Hilfe gekommen wäre. Daß aber die ästhetischen Grundlinien für die lateinische Komödiendichtung durch die antiken Grammatikertraktate vorgezeichnet waren, glauben wir gezeigt zu haben.

Die Geschichte der Komödie als eine Entwicklung vom Spott und von der Rüge zum Ideale des speculum vitae, von Susarion und Aristophanes zu Menander und seinen lateinischen Nachahmern war dem humanistischen Poeten mindestens aus Diomedes bekannt. Über Menander weiß er mit größerer Sicherheit zu reden als jetzt seine Urenkel, die ihn lesen dürfen. Ein kleiner historischer Exkurs neben der Idealdefinition findet sich wohl in jeder Vorrede, und auch der morscheste Kahn wird so mit fröhlichem Vertrauen dort verankert, wo sich sein Schiffer heimatberechtigt glaubt, am attischen Gestade, das er nicht schwärmerisch mit der Seele sucht, sondern das er mit sicherem Kompaß gefunden und besetzt zu haben glaubt. Die literarische Kritik hat nie sicherer geredet als damals, wo nicht Aristoteles, nicht Boileau sie diktierten, sondern die antiken Grammatiker, unterstützt durch die lebendige Interpretation der Komödien des Plautus und Terenz. Nichts leichter also, als Aristophanes einzuordnen in den geschichtlichen Zusammenhang und ihm danach seine Wertung beizumessen. Von Bedeutung hierfür wurden auch die

Ausführungen des Platonius und der Traktat περὶ κωμῳδίας (Kaibel p. 3 ff.). Beide Stücke waren bereits durch die Aldina bekannt geworden.

Das Ergebnis haben wir oben vorzulegen versucht: Der Plutus ist ein speculum vitae, wie sich die Zeit nur eines wünschen konnte, die übrigen Stücke wollten und konnten imagines veritatis in diesem Verstande nicht abgeben. Diese Zeit kann gar nicht schnell genug zum Allgemeinen kommen, daher die uns so störenden Allegorien und die noch leidigeren unermüdlich wiederholten Plattheiten. Komödien, die nur einen kleinen Ausschnitt zeitgenössischen Lebens mit wirklichen Personen und einer persönlichen Tendenz zu bieten schienen, fielen aus dem Rahmen des Kunsturteils völlig heraus.

Die antike Theorie von prologus, protasis, epitasis und catastrophe, als unumgänglichen Teilen der Komödie, die aus dem Traktat de comoedia (Kaibel p. 69, 200 ff.) bekannt war, wird mit einem Eifer auf die zeitgenössischen Produkte angewendet, der stark an die Bemühungen der Schulmeister erinnert, jedem Schillerschen Drama oder jeder Ballade mit dem Rüstzeug irgend eines pädagogisch-ästhetischen Leitfadens zu Leibe zu rücken. Vgl. besonders Crocus Comoedia sacra, cui titulus Ioseph, ad Christianae inventutis institutionem iuxta locos inventionis veteremque artem nunc primum et scripta et edita, Überschriften über den einzelnen Teilen. Prolog. Der Widmungsbrief an Martinus Nivenius behandelt die Frage der Einheiten, die im allgemeinen bei der Übernahme der antiken Terenzbühne gelöst war. Hier schützt sich Crocus gegen den Vorwurf, «quod duas historiae partes in eandem conclusimus actionem longo temporum intervallo distantes» durch antike Beispiele, den Heautontimorumenos und die Captivi und Aristophanes. Er mag bei der Lektüre des an dritter Stelle genannten den Eindruck gewonnen haben, daß die Teile vor und nach der Parabase nicht in dem kontinuierlichen zeitlichen Zusammenhang eines Tages stehen. Die Einheit des Ortes dagegen wird mit heftigem Tadel einer gegenseitigen Praxis gefordert.[80]) Vgl. ferner die Ausführungen in der hochinteressanten Komödie Studentes von Stymmel (1549). Die beigegebene praefatio Iodoci Knillicheri Reselliani nennt hier ohne nähere Ausführung auch die aristophanischen Komödien Spiegelbilder des Lebens. Für die Theorie interessant ist auch Stymmels Widmungsbrief an die Ratsherren von Frankfurt a. d. O. Er betont u. a., daß die Komödie der studierenden Jugend ein Präservativ darstelle gegen die Versuchungen durch lockere Frauenzimmer.[81]) Vgl. vor allem aber die wenig bekannten Kommentare zu neulateinischen Komödien, die dem Leser ja gerade an der Hand des zeitgenössischen Stückes gute Vokabeln, angemessenen Stil, allerlei Realien und nicht zuletzt auch Einsicht in Wesen und Technik und Geschichte des Lustspiels vermitteln wollen. So der von Jakob Spiegel zu Reuchlins Scaenica progymnasmata und der von Prateolus zum Acolastus.[82])

Eine entscheidende Rolle spielt Aristophanes in Verbindung allerdings wiederum mit der Grammatikerästhetik bei einer anderen seltsamen Frage. Nicht wenige neulateinische Komödien, die sonst überaus streng nach Terenz und Plautus stilisiert sind, weisen zu unserer Verwunderung Chöre am Ende der Akte auf. Ein Einfluß des Seneca kann hier unmöglich obwalten, denn die Theorie des Lustspiels ist niemals geschlossener und verbindlicher vorgetragen worden als damals und ist von der der Tragödie peinlichst geschieden. In neuerer Zeit hat man oft mit Unrecht die Bezeichnungen der Stücke als Tragödie oder Komödie ignoriert. So hat man u. a. auch die

Tatsache übersehen, daß die Tragödie einen prologus überhaupt nicht bringt oder in der Weise des Seneka, so daß ein Schatten aus der Unterwelt am Beginn des Stückes zu einer Ansprache an das Publikum bemüht wurde. Die Komödie hat stets einen von dem Stücke getrennten, etwa im Sinne des Terenz gestalteten Prolog und seltsamerweise ein «argumentum», eine metrische Inhaltsübersicht. Ein seltsames Mißverständnis der Humanisten sah in diesen Erzeugnissen des spätrömischen Grammatikerwitzes beachtenswerte Bestandteile des Lustspiels, an die man sich gebunden glaubte und die ein mit einem Kranze geschmückter Knabe vor dem Stück vortrug. Dieses eine Beispiel ist bezeichnend für die sklavische Treue den Modellen und der Theorie gegenüber. Die Kunde von Chören im Lustspiel war vermittelt durch die Grammatiker, besonders Diomedes ‹Kaibel 61, 238› und Euanthius ‹Kaibel 64, 77›. Im Anschluß an diese Darstellungen werden die Humanisten nicht müde in ihren historischen Abrissen der Geschichte der Komödie etwa folgendes auszuführen: Die Komödie hat im Verlaufe ihrer Entwicklung das Chorelement allmählich abgestreift. Bei den lateinischen Komikern fehlt es gänzlich, bei den griechischen wurde seine Stelle wenigstens noch angedeutet. ‹Solche Notizen Χοροῦ stehen tatsächlich in den neuen Menanderfunden.› Daß der Chor zwischen den Akten sang, d. h. daß das Chorelement da ausgefallen ist, wo die späteren Komödien die Akteinteilung einführen, ist allgemeine, stillschweigende oder ausdrückliche Voraussetzung der Renaissance. Dieser Platz kam bei dem Versuch einer Einführung in die streng nach Akten eingeteilten Komödien einzig auch in Betracht. Diese Einführung selbst aber ist zu beurteilen als ein gelegentliches Bestreben, der Komödie auch in ihrer neulateinischen Ausprägung ein Element zurückzugeben, das sie im Verlaufe der antiken Entwicklung verloren hatte und das sich ja in der Tat bei Aristophanes vorfand.[33])

Reuchlin steht hier mit seinen Scenica progymnasmata vom Jahre 1497 am Anfang, zu einer Zeit, wo also die Aldina des Aristophanes überhaupt noch nicht ans Licht getreten war. Er bezeichnet sein Stück selbst als eine comoedia secundae aetatis iuxta Diomedem.[34]) Sehen wir aber im Diomedes nach, so lesen wir nach Erledigung einer ersten, Susarion und Magnes umfassenden Epoche: Secunda aetate fuerunt Aristophanes, Eupolis et Cratinus. Im Prolog bekennt er von sich:

> Sat esse adeptum gloriae arbitratus est,
> Si auctore se Germaniae scola luserit
> Graecanicis et Romuleis lusibus.

Sogar den im Berichte des Diomedes für die erste Zeit genannten Choraules hat Reuchlin nicht vergessen einzuführen. Auch für ihn werden wie für die Chöre Noten beigegeben. Der Chor selbst ist völlig farblos und singt eine achtbare Zwischenaktsmoral in einem unantiken jambisch-trochäischen Rhythmus. Das Stück fand gewaltigen Beifall, eine artige Überraschung bereitete dem Großoheim 1508 der junge Melanchthon, indem er es mit seinen Mitschülern zur Aufführung brachte.[35]) Mit Aristophanes hat es im übrigen nichts zu tun. Der schon erwähnte Kommentar Spiegels gibt daher auch eine Geschichte des komischen Chors

nach bekannten Quellen und lobt seinen Autor besonders auch deshalb, weil er durch Einführung der Chöre die Akteinteilung erleichtert habe. Die alten Grammatiker hatten die Schwierigkeit der Aktverteilung bei Plautus-Terenz eben auf den Mangel eines Chores zurückgeführt.[36]) Ein solcher Chor war nun aber ein höchst schwerfälliger, langweiliger und störender Geselle. Etwas Leben, freilich weit ab von aller antiken Tradition, brachte Sixt Birk in die dramatische Ökonomie dadurch, daß er in seiner Susanna das seltsame Experiment machte, die Rollenbedeutung des Chors ständig wechseln zu lassen. Dieses Stück ist eine comoedia tragica deshalb, weil in ihm auch hohe Herrschaften agieren, wie der König Nabuchodonosor u. a. Sixt Birk sucht nun seinen Chor enger mit der Illusion des Dramas zu verbinden, freilich nur äußerlich durch die Etikette. Am Ende des ersten Akts singt ein «chorus sub persona Susannae» eine in sapphischem Maß gegebene Paraphrase von Psalm XXX, am Ende von II soll sich der Zuschauer unter dem Chor, der Proverbia VIII in eine Ode im Maße des horazischen Maecenas atavis umgießt, die Person der Sapientia vorstellen, III beschließen «principes persecuti» mit einer neuen Psalmparaphrase (CXVIII) im Metrum des horazischen Laudabunt alii, am Ende von IV hat der Chor keine nähere charakteristische Marke. Er singt eine Psalmparaphrase (LXXXII) in einem Versmaße, das aus 2 kl. Asklepiadeen, einem pherecrateus[37]) und einem glyconeus besteht. Der fünfte Akt läßt am Ende einen gleichfalls unbestimmten Chor eine Kontamination aus Horazens Beatus ille qui procul negotiis und Psalm I im Epodenmetrum vortragen.

Zu einem befriedigenden Ende haben diese Versuche von Komödien mit Chören auf deutschem Boden für mein Gefühl wenigstens nicht geführt. Es gehört unendlich viel Entsagung dazu, sich durch viele Dutzende dieser Produkte durchzulesen, erfreuen wird sich der Leser allenfalls an dem sich durchziehenden Kontrast von schlichter, deutscher Innigkeit und gravitätischem literarischen Nachahmungsballast.

In allen seinen Komödien Chöre eingeführt hat Georg Macropedius und sie gewöhnlich im jambischen Dimeter singen lassen. Selten nur bleibt der Chor uncharakterisiert, gelegentlich finden sich auch Doppelchöre, so singen an den Aktschlüssen seiner Aluta abwechselnd Mänaden und Matronen, an denen der Andrisca Chöre von Mimallones und pueri. Hierbei war sich der Verfasser wohl des Doppelchors der Lysistrata und des Haupt- und Nebenchors der Frösche bewußt, da er auch sonst die altattische Komödie zu berücksichtigen vorgibt. In seiner Vorrede nämlich zu seinen Komödien Rebelles und Aluta nennt er zunächst Reuchlin als seinen Lehrmeister in dieser Gattung. Si praeter eum alii ante me scripserint nescio, hoc scio, quod alios non viderim. Das können wir ihm nun unmöglich glauben, umsoweniger, als er gleich im folgenden so genau Bescheid weiß über die Schwächen des lateinischen Schuldramas. Der moderne Leser erkennt in manchen Versen der neulateinischen Komiker nur mit Mühe Spuren des gewollten Metrums. Im Hinblick auf die Praxis des Plautus und Terenz, deren recht komplizierte Metrik erst in viel späterer Zeit Gegenstand der Untersuchung geworden ist, scheute man sich nicht, unterschiedslos an allen Stellen des Verses Jamben, Spondeen und Anapäste zu setzen. Dazu kommen oft Verstöße anderer Art, Längungen kurzer Silben in der Hebung, so daß der Leser oft fast eine silbenzählende Zeile vor sich zu haben glaubt. Dieser laxen Praxis will nun Macropedius nicht folgen, erstens, um der Jugend richtige Belege für die praecepta scholastica zu bieten, zweitens im Hinblick auf die altattische Komödie, die die Gesetze der Lyriker viel genauer befolge, als die neue, wenn auch zuweilen ein Anapäst an gerader Stelle zugelassen sei. Bekanntlich hat der lateinische versus senarius der Komiker den Unterschied der geraden und ungeraden Stellen aufgehoben und eine freiere Form geschaffen, die von der Verwendung des Jambus in

der Lyrik erheblich abweicht. Andererseits ist gerade das Vorkommen des Anapästs an geraden und ungeraden Stellen ein Charakteristikum aristophanischer Metrik.[38])

Wie wenig nun ein solches Chorlied einer neulateinischen Komödie im einzelnen mit einem aristophanischen zu tun hat, das wird schon aus dem Gesagten klar geworden sein. Die attischen Kunstformen und die Art, den Chor zur Handlung in Beziehung zu setzen, waren natürlich viel zu spröde, als daß sie zur Nachahmung herausgefordert hätten. Hier half ein bequemeres, lateinisches Vorbild aus, das ohnehin für die Tragödien sich die unbefangenste und weitgehendste Ausbeutung gefallen lassen mußte, Seneka. Hier fand man unabhängige Chorlieder moralphilosophischen Inhalts im Geschmacke der Zeit, hier auch liedartige, horazische Strophen.

Die Anschauungen der deutschen Schuldramatiker über das Lustspiel stellen somit eine eigenartige Sonderentwicklung in der Poetik der Renaissance dar. Das Gemeinsame und das Besondere beider wird durch einen Vergleich mit der Poetik des Julius Caesar Scaliger klar.[39]) Dessen prinzipielle Stellung entspricht durchaus der landläufigen, an den Grammatikertraktaten gebildeten Anschauung: Comoedia fingit omnia atque personis maxima ex parte pro re imponit nomina. Die altattische Komödie mit ihren z. T. wirklichen Namen und ihrer licentia wird dem eigentlichen Charakter der Gattung noch nicht gerecht. Die Lektüre der Scaligerschen Poetik wird erschwert durch die leidige Manier des Autors, denselben Stoff an verschiedenen Stellen zu behandeln. Im ganzen dürfte folgendes Bild (Poetik I, 9, III, 97, VII, 1, 7) etwa dem seinen entsprechen: «Accessorische Teile des Lustspiels, d. h. solche, die es haben kann, ohne an sie gebunden zu sein, sind 1. argumentum, 2. prologus, 3. chorus, 4. mimus. Die Tragödie hat 1 überhaupt nicht, 2 bezieht sie in die Fabel selbst ein. Der Chor, pars inter actum et actum oder post actum, ist in der Komödie im Unterschiede zur Tragödie später aufgegeben worden. Die Möglichkeit eines Doppelchors (vgl. Macropedius!) zeigen die Frösche des Aristophanes. Der mimus ist in der Komödie das, was das Satyrspiel in der Tragödie, die Fescennina carmina in der Atellana. Ursprünglich (nach Diomedes) war er in ihr erhalten, so das Phalloslied in den Acharnern des Aristophanes. Est mimus poema quodvis genus actionis imitans ita ut ridiculum faciat. Diese Definition wird ebensowohl durch das Beispiel wie durch die Behauptung etwas geklärt, die alte Komödie habe viel Mimusähnliches gehabt (Neque enim longe a Mimi idea abest comoediae veteris argumentum). Bezeichnenderweise aber folgt der Zusatz actuum tantum divisione et chori interpositione auctior, denn die Renaissance hat stets an einer Akteinteilung der aristophanischen Stücke prinzipiell festgehalten und schließlich, wie wir gleich sehen werden, diesen Gedanken auch praktisch durchgeführt. Die notwendigerweise ganz unklare Fassung des Begriffs Mimus wird uns noch beschäftigen. Hier sei nur der eigenartige Versuch unterstrichen, mit seiner Hilfe dem Wesen des altattischen Lustspiels etwas näher zu kommen. Der Mimus wurde ebenso wie das Satyrspiel verselbständigt, und, so dürfen wir im Sinne Scaligers

sagen, die Komödie bekam damit Luft zu ihrer späteren, ihrem eigentümlichen Wesen gerechter werdenden Entwicklung. Man sieht aus Scaligers Darstellung und ebenso aus den parallelen Ausführungen des Gyraldus (1497—1552) de comoedia eiusque apparatu omni (Gronovius Thes. antiqu. gr. VIII, 1486) jedenfalls das, daß das Idealbild der Komödie abgenommen ist von Plautus und Terenz und den Grammatikerangaben mit ihren theoretischen Rubrizierungen, und daß erst ganz in zweiter Linie Aristophanes für die Beurteilung des Chorelements Beobachtungsmaterial liefert.

Wir müssen fürchten, daß es dem Leser schon fast zu viel der trockenen Materie geworden ist, und so freuen wir uns, das 16. Jahrh. mit einer Humanistenpersönlichkeit vom Schlage eines Nicodemus Frischlin schließen zu dürfen, die eine ganz hervorragende Bedeutung für das Aristophanesstudium gewinnen sollte. In diesem echten Schwaben, diesem letzten deutschen Humanisten, vereinigt noch einmal die untergehende Epoche der bonae litterae all das, was ihren Zauber und ihren Reiz ausmacht, eine dem Spätgeborenen schwer faßliche, durch stete Gewöhnung erlangte Fähigkeit, völlig in den Formen der Antike zu denken und zu dichten, ein erstaunlicher Vorrat an Wissen über die antike Welt und vor allem jene bittersüße Mitgift des ingenium vagabundum, das nirgends in ruhiger, steter Tätigkeit heimisch werden kann. Die Zeiten waren andere geworden. Die formale Schulung des Humanisten fand ihre Fortsetzung in subtilen logischen Klopffechtereien, die copia rerum wächst zur Foliantengelehrsamkeit und geschmackloser Anhäufung toten Wissenstoffes aus, neue Mächte greifen bestimmend in das Schicksal des Geisteslebens ein, die Theologie hat in der Form der lutherischen Orthodoxie eine alles Widerstrebende niederzwingende Gewalt errungen, der Adel beginnt, seine Bildungsinteressen immer nachhaltiger durchzusetzen und an die Stelle der imitatio veterum das Ideal des weltgewandten, in allen Sätteln gerechten Kavaliers aufzustellen. Das erschütternde Lebensschicksal des Nicodemus Frischlin stellt einen stets aufs neue aufgenommenen und doch immer fruchtlosen Kampf mit allen diesen Mächten dar. Der unverzagte Schwabe, dessen Bildnis uns eher einen Frundsberg als einen Gelehrten wiederzugeben scheint, trug sein leichtbewegtes Herz allzusehr auf der Zunge, zumal wenn, was leider fast die Regel war, eine fröhliche Zecherei sie gelöst hatte. Sein Lebtag ist er ein alter Student geblieben und hat es nicht versäumt, durch irgend einen Possen oder burschikosen Einfall nicht zur Freude des Betroffenen etwas Abwechselung in diese triste Welt zu bringen. Alle Welt schien gegen ihn verschworen, er ist gleichwohl nie einem frischfröhlichen Strauß aus dem Wege gegangen und hat seinen Gegnern in beißenden Pasquillen heimgezahlt. An Neid und hämischem Intrigantentum hat es eigentlich nie in der Zeit der Renaissance gefehlt. Es ist die Zeit, in der der Poet, der Literat, der Philologe den Ton angeben, und es ist nicht nur eine herkömmliche Floskel, wenn fast jedem

poetischen Produkte eines Humanisten eine boshafte oder witzige Verwahrung gegen den Herren Momus oder die Zoili, die Neider des Werkes, vorgesetzt wird. Die Gewalt schleichender Verleumdung sollte Frischlin in ihrem ganzen Umfang erleben. Seine Kenntnisse und Fertigkeiten lassen ihn gleichwohl in Tübingen auf der akademischen Staffel nicht höher steigen als bis zu dem Amte eines Dozenten der Poetik und eines Leiters der Disputationsübungen in der Artistenfakultät. Der livor academicus, verkörpert in seinem Todfeinde, dem Gräzisten Crusius, wußte auf das sorgfältigste eine Fülle von kleinlichstem Material gegen ihn zu sammeln, was bei seinem ungeordneten Lebenswandel nun freilich nicht sonderlich schwer fallen mochte. Man kennt aus zahlreichen aktenmäßigen Berichten das verwilderte Sexualleben der Zeit um die Wende des 16. und 17. Jahrh. Ausgerechnet Frischlin mußte Jahrzehnte hindurch bei jeder nur erdenklichen Gelegenheit ein leidiger Handel mit einer Nähterin immer aufs neue aufgemutzt werden. Bei der ganzen Natur der humanistischen Gelegenheitspoesie und schöngeistigen Schriftstellerei lag eine Beziehung dieser fast nur in formaler Absicht gepflegten Stilrichtung auf die Gegenwart im Grunde fern. In einer auf Vergils Georgica fußenden Auslassung Frischlins de re rustica weiß man Angriffe gegen den Adel ausfindig zu machen. Von Stund an zählt dieser Stand, der es gerade unternimmt, dem Humanisten den Rang als Führer der deutschen Oberschicht abzulaufen, Frischlin zu seinen Todfeinden. Bei alledem verliert der Rast- und Ziellose, der ebensowenig sich darauf verstand, Freundschaften sich zu erhalten wie Feindschaften aufzuheben, die Gunst des Hofes, bei dem er als lateinischer Gelegenheitspoet ursprünglich ein nicht ungern gesehener Gast war. Nahrungssorgen haben ihn eigentlich nie recht verlassen, zumal seine Familie rasch an Kopfzahl zunahm. Der Unverdrossene hat nicht nur libri, sondern auch liberi in stattlicher Zahl und rascher Folge ans Licht geschickt. Von Ort zu Ort gehetzt ist er bald lateinischer Schulmeister in Laibach 'an der Türkengrenze', bald Privatdozent in Wittenberg, wo das Schicksal ihm in Giordano Bruno einen Kollegen zuführte, und wo, wie seine ihn stets auf das schärfste beobachtenden und nach Kräften schädigenden akademischen Feinde aus Tübingen mit Genugtuung erfahren, er sich als ein παράδοξον τῆς τύχης ἀγώνισμα in den Stammbüchern der Studenten unterzeichnet, dann wieder als Präzeptor in Braunschweig. Sein loses Maul macht ihn überall bald auch dem ruhigen Bürger verdächtig. Abgehetzt und doch nimmer müde, gerät er in neue Händel mit seinem Heimatland, die zu seiner Gefangennahme führen. Die Feste Hohenurach sollte der letzte Aufenthaltsort des nimmer Ruhigen werden. Ein Fluchtversuch setzt seinem unsteten Poetenleben ein frühes Ende. Bei alledem ist diese ihrer selbst gewisse Kampfnatur bis zu Kerker und Tod der alten Schule und den Idealen der bonae litterae treu geblieben. Wohl mischt sich ein wehmütiger Ton gelegentlich in die Klänge seiner lateinischen Laute,

wohl vereinigt er in Pasquillen voller Witz und beißenden Hohnes noch einmal alles, was eine Humanistenseele ausströmen konnte an Wut gegen die Ruhigen, behäbig Satten, völlige Resignation ist ihm aber ebenso fremd geblieben, wie Lähmung seiner Schaffenskraft.

Im Jahre 1586, zu einer Zeit, in der seine äußeren Verhältnisse jeder Ordnung und Regelung entbehren, erscheint bei Johann Spies zu Frankfurt am Main seine Aristophanes-Ausgabe, mitten unter wütendsten, bis zu der äußersten Grenze der Erbitterung, ja der gemeinsten Schmähung gehenden Streitschriften. Wie seine lateinischen Dramen ruhige Windstille spiegeln vor und nach allem wüsten Wirbel seiner Lebensverhältnisse und ein Dokument dafür sind, was gerade die formale humanistische Schulung an Erhebung über das Weh des Individuums zu leisten vermochte, so scheint auch dieses Werk von einem Gelehrten gearbeitet zu sein, der ruhiger Lebensumstände froh mit Weib und Kind und einem stattlichen Bücherapparat bei Haus und Hof seinen literarischen Neigungen nachgehen darf. Der Plan dieser Herausgabe und Übersetzung des griechischen Komikers war nicht erst von gestern, wie er denn auch seinen Aristophanes beizeiten lesen gelernt hatte. Unter den vielen Projekten, an die er sein Herz gesetzt hatte und die gleichwohl nie zur Ausführung gekommen waren, war auch dieses gewesen, auf Fasching 1581 zwei Komödien des Aristophanes aufzuführen und zwar introductis veterum choris, modis, tibiis, saltibus. Seinen Gegnern, die ihn mit einer dei in jener Zeit beliebten Anspielungen auf den Namen Ranula und ein 'queckend Fröschlein' nennen, weiß er in einem launigen Poem zu antworten, in dem er den altererbten Namen Frischlin behauptet und jede Verwandtschaft mit den aristophanischen Fröschen ebenso entschieden wie artig ablehnt. Ursprünglich gedachte er das Werk dem Herzog von Württemberg zu widmen. Von ihm erbittet er in einem Brief vom 18. I. 81 eine Geldunterstützung zur Fortsetzung des Unternehmens, das nicht allein äußerst schwer, sondern auch mit beträchtlichen Ausgaben verknüpft sei. So habe er sich einen Thesaurus linguae graecae für 14 fl., einen thesaurus linguae latinae für 9 fl. kaufen müssen, eine nötige Reise nach Augsburg habe 30 fl. verschlungen. Dafür werde aber auch das Werk länger dauern als die festeste Burg in Deutschland. Wirklich erhielt er auch damals 60 fl. Subvention vom Herzog und zugleich eine Ermahnung, «sich aller Bescheidenheit zu befleißigen, still, wesentlich und eingezogen zu halten, sonderlich des unbedächtlichen Hin- und Wiederschreibens sich zu müssigen, auch der herzoglichen Wohlthaten sich nicht zu viel (wie bisher etwa beschehen) zu rühmen und zu überheben, sondern in seinem Beruf, fürnehmlich in den nötigsten Sachen, dazu er bestellt, sich mit schuldigem Fleiß, gebührender Gravität und Tapferkeit (welches bei den studiosis und der Jugend mehr dann eine andere ungereimte Weis Frucht schaffe) also zu erzeigen, daß er des Herzogs Gnad behalten und deren weiter genießen möge.» Damit hatte es denn nun freilich gute Wege, vielmehr beginnt unmittelbar

nach der Zeit dieses Monitums jenes unstete Wanderleben Frischlins. Wir wundern uns nicht, zu hören, daß der größere Teil der lateinischen Übersetzung durch die Unachtsamkeit eines Famulus, der Frischlins Felleisen einem unbekannten Fuhrmann mitgab, verloren ging. Dieser Famulus erwies sich Frischlin gegenüber auch sonst als bedenklicher Kumpan und lieferte seinen Gegnern Waffen zu seiner Befehdung aus, wie denn in der Menschen- und Weltkenntnis nicht eben die Stärke unseres Frischlin gelegen zu haben scheint. Als Frischlins Wirren bereits sich zu einem unauflöslichem Knäuel verwickelt hatten, 1586, erschien sein Aristophanes, der Plutus, Ritter, Wolken, Frösche und Acharner umfaßte nebst beigegebener lateinischer Übersetzung. Von einer Widmung an den Württemberger Herzog konnte natürlich keine Rede mehr sein, vielmehr wurde das Gesamtwerk dem römischen Kaiser überreicht. Man muß es bedauern, daß Frischlin zu Rudolph II. nicht in nähere Beziehungen getreten ist. An seinem Hofe, wo Wirrköpfe und schöngeistige Frauen neben dem mystischen Träumereien nachhängenden Fürsten ihr Wesen hatten, wäre vielleicht auch für diesen wunderlichen Heiligen in jener gärenden Übergangszeit ein Plätzchen gewesen. In der Widmungsvorrede beruft sich Frischlin darauf, daß schon im Altertum dem Aristophanes fürstliche Gönner, wie der König von Persien und der von Sizilien, nicht gefehlt hätten, daß Scipio und Laelius die Übersetzertätigkeit des Terenz gefördert hätten und leitet so nicht übel über zu seiner Bitte um eine Geldunterstützung, damit er das begonnene Werk fortsetzen und vollenden könne.

Es folgen die in der Renaissancezeit üblichen Gedichte der Freunde und Gönner auf das gelungene Werk. Eine Probe, die auch inhaltlich das zusammenfaßt, was den anderen wichtig schien, wird nicht unwillkommen sein. Ioannes Guilelmus Rosbachius Fridbergensis hat beigesteuert ein

Epigramma: Aristophanes Frischlinianus de se.

Cui, lector, Latios venire in Actus
Nunquam contigit: ecce iam cothurno
Romano exeo: Comico nitore
Rursus prodeo nunc novisque scenis
Punctisque omnibus absolutus. Auctor
Qui vertit Nicodemus est Poeta
Clarus Caesarius disertus atque
Praestans eloquio utriusque linguae.
Ergo pande fores, theatra pande.
Quaero regia, laetus ut subintrem.
Sum dignus nitidis agi theatris
Dignus principibus legi et Monarchis.
Pure quisquis amas loqui: Latinam
Linguam qui cupis elegantiore
Cultu, me lege, lectitasse docti
Iurabis lepidum stylum Terenti.
Sic me posteritas habebit usque
Carum: Sic Nicodemus auctor usque
Terrarum celebrabitur per orbem.

Frischlins lateinische Übersetzung ist ein technisches Bravourstück, insofern eine genaue metrische Wiedergabe beabsichtigt ist, ut fere carmen carmini, numerus numero, pes pedi, modus modo, latinismus graecismo respondeat, wie der Titel sagt.

Ich setze einige Proben hierher.

Equu. 973 ff. Praesto lux erit optima
Nobis qui modo vivimus
Quique olim venient, Cleo
Si perdatur iniquus.

Ach. 210 Fugit, evanuit
Transiit, vae mihi!
O meos hos dies.

Nub. 563 Principio Iovem Optimum
Maximum ad hunc chorum invoco
Caelicolum potentem
Et validum tridente Deum
Qui pelagus salsipotens
Gravisque terrae vada caeca quassat.

Ran. 236 At nunc ego habeo pustulas
Sudatque mihi dudum culus
Et mox sonabit pendulus
Brekekekex koaxkoax.

Von den einzelnen Komödien ist jede wieder einem besonderen Kreis von kaiserlichen Räten gewidmet. Die Widmung des Plutus beklagt, quod in hac naturae caligine opes non obtingunt semper bonis et justis, sed saepenumero malis et improbis. Wir dürfen glauben, daß es Frischlin hierbei ernst war, der ja zeitlebens auf dem schlechtesten Fuß mit Herrn Plutus stand, und möchten wünschen, die recht deutlichen Anregungen dieser praefatio seien auf empfänglichen Boden gefallen. Die Widmung der Ritter stellt eine Beziehung her zu der edelen und ritterlichen Persönlichkeit des Adressaten. Die beiden Gönner, denen die Wolken zugedacht werden, hatten sich um Frischlin durch Zurückweisung der Schmähungen und Beschimpfungen seiner Feinde verdient gemacht. Cum Sophisticas Rhetorum et Philosophicas argutias nihili facere soleatis, ut certe nihili sunt faciendae, non dubito, quin harum Nubium lectio, id est omnium Sophisticarum nugarum reprehensio pergrata sit vobis futura. Die Widmung der Frösche verbindet sich mit einem Kompliment an die Adresse eines geschmackvollen Rechtsgelehrten. Fast am interessantesten ist die Zueignung der Acharner, die von den zahllosen Schwierigkeiten anschaulich erzählt. Aristophanes ist ein auctor a nullo hactenus tentatus et valde obscurus, multis in locis mendosus. Zahllose Mühen verursachte es, die Ausgabe fertig zu stellen, Reisen machten sich nötig, Frischlin war durch eine manus intricata am Schreiben verhindert, war daher auf amanuenses angewiesen, die zum Teil nachlässig verfuhren. In Tübingen fand sich kein Drucker. Die Kontrolle des Druckes verursachte die größten

Mühen, dazu kamen die Hindernisse, die seine Gegner ihm, wo es sich nur irgend machen ließ, in den Weg legten. Vere enim ausim iurare, quod Academicus diabolus (habent enim et Academiae suos Alastores et Cacodaemones, praesertim qui me oderunt) editionem et huius operis et reliquorum omnium, quae hisce Nundinis prodeunt, summis viribus impedire conatus sit. Im Anschluß daran findet sein Grimm über sein widriges Schicksal in einer nach Lage der Dinge maßvoll zu nennenden Klage über die Ungunst der Zeiten Ausdruck.

Gehen wir nun zur Ausgabe selbst über. Ein vorgesetzter Traktat De vetere comoedia eiusque partibus folgt völlig den Ausführungen Scaligers, der auch zitiert wird. Die Komödie zerfällt in actus und chorus, letzterer ist der Teil inter actum et actum. Frischlin hat nun die für die Folgezeit wichtige Neuerung eingeführt, daß er die Akteinteilung, die als selbstverständlich von allen Theoretikern der Renaissance auch für Aristophanes vorausgesetzt wird, wirklich eingesetzt hat. Er hebt hier die Schwierigkeit des Unternehmens ausdrücklich hervor und muß sich auf diesen Punkt viel zu gute getan haben. Denn schon in jenem Bittgesuch an den Herzog hatte er auf diese ebenso wichtige wie schwierige Aufgabe hingewiesen. Ebenso betonen sie alle Widmungsgedichte der Freunde. Das Prinzip für die Einteilung bildete natürlich das Vorhandensein von Chorliedern. Als Beispiel notiere ich die für die Wolken getroffene Abteilung. Danach schloß Akt I mit der Parabase, Akt II mit dem Lied 802 ff., Akt III mit der Nebenbarabase und Akt IV mit dem Chorlied 1306 ff. Die alte Komödie bringt nach Frischlin res veras et gestas verasque personas auf die Bühne, die neue dagegen fingit personas, sed in speciem veras et ad vitae humanae similitudinem ac speculum, in quo homines vitam moresque suos contemplentur. Ferner ist vorgesetzt eine vita Aristophanis. Bemerkenswert darin ist, daß Frischlin in der Frage der Wolken und ihrer Beziehung auf Sokrates den Aelianus ohne Vorbehalt ausschreibt. Somit beginnt an dieser Stelle das Problem wieder von vornen und wird nicht wieder aus der Debatte über Aristophanes verschwinden. Von dem höchsten Interesse ist Frischlins Defensio Aristophanis contra Plutarchi criminationes.

Dem Freunde humanistischer Literatur ist gewiß schon die Eigenart der Stellen aufgefallen, an denen es sich für den Humanisten darum handelt, selbst zu einem in der Antike bestehenden Zwist Stellung zu nehmen. Er tut es nicht ohne Zögern und ohne ein gewisses unbehagliches Gefühl. Es waltet ja doch im letzten Grunde e i n Logos in den Großen der Vorzeit, dem auch die Epigonen dienen wollen. So kommt etwas von jener liebenswürdigen Zurückhaltung und von jener ehrfurchtsvollen Scheu in die Darstellung, wie sie der Theologe von altem Schrot und Korn den Diskrepanzen der heiligen Schrift gegenüber beobachtet. So hat es auch Frischlin mit einem iudicium summi viri de summo poëta zu tun und muß zuvörderst vor der Widerlegung um die aequanimitas des

Lesers bitten. Zunächst bekommt Plutarch eine weitausgeführte Lobrede. Der Verlust auch nur einer einzigen Schrift dieses ausgezeichneten Mannes wäre ein nicht wieder gut zu machendes Unglück. Und doch konnte er irren, dann nämlich, wenn er ungünstig über einen anderen der alten Schriftsteller urteilte, wie z. B. über Herodot. Es ist fast, als ob diese einzigartigen alten Autoren manchmal in dem frohen Genuß ihrer gottbegnadeten Zeit gar zu übermütig, gar zu unbillig gegen ihre Genossen würden. Und doch hat Plutarch in der Vergleichung recht, da nämlich, wo er den Menander preist. Ja er hat recht, daß er den Menander über Aristophanes stellt. Hierin bleibt eben der Teranznachahmer Frischlin innerhalb der Grenzen des antiken Kunsturteils. Sehr hübsch ist nun der Satz: Quia tamen non sine contumelia alterius de altero iudicavit, omnino mei officii esse puto, ut a falsis criminibus alter vindicetur. Das geschieht dann im folgenden echt humanistisch so, daß dem Plutarch und dem Menander die Krone erhalten bleibt und Aristophanes doch gereinigt hervorgeht. Frischlin macht aufmerksam auf das Recht des burlesken Witzes und auf die Eigenart der Zeiten, er meint, das Böse werde ja nicht zur Nachahmung, sondern zur Abschreckung auf der Bühne vorgeführt. Er weist auf den treffenden Witz und die sprachliche Schönheit gerade der von Plutarch gerügten Stellen hin. Für die Berechtigung der Parodie wird auf Scaligers Poetik verwiesen. Und trotz alledem und bei alledem hat Aristophanes gefehlt, nämlich da, wo er einen Großen der griechischen Welt angreift, in den Wolken. Das hat Älianus mit Recht gerügt, und die Wolken wird niemand billigen. Aber denken wir, um billig zu sein, daran, daß er mit so manchem Angriff Gutes gewollt und auch erreicht hat, und verachten wir den Mann nicht, den ein Plato hochschätzte. So ist diese Defensio ein wahres Kabinettstück humanistischer Beweisführung.

Ferner finden sich in dieser Ausgabe lateinische Inhaltsangaben zu jedem Stück und eine Erörterung über die jeweilige «occasio», die zur Abfassung geführt habe. Was Frischlin hier vorbringt, ist methodisch zu verstehen aus der Grundauffassung der altattischen Komödie heraus, die eben zunächst nicht als Kunstwerk gelesen, sondern als Organ einer bestimmten Tendenz gewürdigt und historisch verstanden sein wollte. Seine Erklärungen sind immer aufs neue wieder abgedruckt und für die Folgezeit geradezu verhängnisvoll geworden. Für die Wolken glaubte er durch eine lateinische Übersetzung der Älianstelle die nötige Beleuchtung geboten zu haben. Die Frösche erklärte er als eine Antwort auf den Palamedes des Euripides, in dem der Tragiker unter der Maske des Palamedes das tragische Schicksal des Sokrates beklagt habe, natürlich mit Beziehung auf seinen Todfeind Aristophanes. Zu den Acharnern erzählt er treuherzig mit dem Autor die Anekdote von den Huren der Aspasia, über deren Raub Perikles so erbost gewesen sei, daß er die Megarer boykottiert und dadurch den peloponnesischen Krieg herauf-

beschworen habe. Auch Sokrates spielt als Freund der Aspasia in die occasio des Stückes hinein: Aristophanes will die verhängnisvollen und törichten Machenschaften dieser Clique zeigen. In der Vita des Dichters hat er sich auch über die Vögel ausgesprochen, deren Herausgabe ihm nicht mehr beschieden sein sollte. Seine Ansicht ist späterhin noch oft referiert worden: Das Wolkenkuckucksheim ist ein Deckname für Dekelea. Der Dichter rät nach der sizilischen Niederlage, diesen Ort als Feste gegen die Lakedämonier anzulegen. Cui salutari consilio si paruissent Athenienses, in maximum malum non inissent.

Sehr kurz dürfen wir über die Dramen Frischlins sein. Von einer Ausnahme abgesehen, kommt man über leeres zielloses Gerede nicht hinaus, wenn man ein Verhältnis von ihnen zu Aristophanes herstellen will. Wenn er einmal persönlichen Spott einführt, freilich nicht ὀνομαστί, und seinem Todfeind Crusius, der in die Maske eines athenischen Professors gekleidet ist, in seinen Helvetiogermani durch einen Bruder Studio Hörner aufsetzen läßt, so war ein besserer Berater als Aristophanes sein eigener Haß gegen den Vernichter seiner Existenz, in dessen Haus es in der Tat etwas kunterbunt zuging. Frischlins Dramen weisen ganz die uns bekannten theoretischen Ausführungen auf — man lese den in diesem Punkte sehr ausführlichen, gegen des Crusius Tartüfferien gerichteten Prolog zur Susanna —, und teilen auch mit ihren Schwestern das Los der Vergessenheit, wiewohl sich manche Perle unter ihnen findet, wie der Julius redivivus, ein klassisches Werk der deutschen Nationalliteratur, das (auf einem seltsamen Umweg über eine späte Bearbeitung) einst den jungen Bismarck entzündete. Chöre hat von den Komödien nur das Phasma, wenn wir es nämlich als eine solche auffassen dürfen, wie zu hoffen steht. Wie der Dichter sagt, ist es eine trotz des traurigen Ausgangs, jedoch nur für die Guten.

Bei dieser Gelegenheit möchte ich auf eine wichtige Neuerung Frischlins aufmerksam machen, an der Aristophanes nun in der Tat nicht ganz unschuldig ist. Er ist meines Wissens der erste, der fremde Sprachen in die lateinische Komödie eingeführt hat. In seinem Julius redivivus müssen Cicero und Cäsar, die aus dem Hades heraufbeschworenen großen Schatten der Vorzeit, zu ihrem Schmerz die entarteten Epigonen der Römer und der Gallier kennen lernen. Als Repräsentant der ersteren spricht ein Kaminfeger italienisch (Akt III, 3), für die letzteren ein Krämer französisch (II, 4). So hatte auch Frischlin in seiner verloren gegangenen Komödie «Die Weingärtner» eine Sprachenmischung unter Zuhilfenahme deutscher Dialekte eingeführt. Daß er des Plautus Poenulus bei seinem Julius redivivus vor Augen hatte, ist wohl glaublich. Daß sich aber diese szenischen Ahnen des Riccaut de la Marlinière zugleich auch ihres bis zu der altattischen Komödie reichenden Stammbaums bewußt waren, scheint mir aus einer Stelle der oben charakterisierten Defensio zu folgen. Hier wird nämlich im Gegensatz zu Plutarch

ausdrücklich lobend hervorgehoben, daß Aristophanes, wo er Fremde einführt, diese aut patrio sermone loquentes aut Graecorum sermonem corrumpentes et barbare pronuntiantes introducit, sicuti hoc videre est in Acharnensibus, Vespis, Avibus, Thesmophoriazusis et aliis in locis.

Wir nehmen Abschied von dem unglücklichen, reichbegabten Mann mit Worten, die er selbst einmal zerknirscht hervorgestoßen hat: Ex his conice, Lector, quid ego in aliis rebus et potuissem et voluissem toto hoc tempore praestare, quo ita misere a furiis istis exagitor, si mihi tranquillior vita contigisset.[40]) Die Arbeiten Frischlins an Aristophanes haben in allen Teilen fast kanonisches Ansehen erlangt. Seine Abteilung nach Akt und Szene hält sich bis auf Brunck, seine lateinischen Übersetzungen sind in der Folgezeit einfach abgedruckt worden, ebenso seine erläuternden Beigaben, so daß es fast scheint, als ob die Nachfolger die Arbeit an Aristophanes im großen getan glaubten. Zu nennen ist hier die Genfer Ausgabe vom Jahre 1607. Der Widmungsbrief des Herausgebers Aemilius Portus an Odoardus Bisetus, der selbst griechische Noten beigesteuert hat, enthält, anhebend mit dem Turmbau zu Babel und der Vielsprachigkeit der Welt, das übliche, mit Johannes Chrysostomus begründete Lob, zugleich aber auch eine entschiedene Verwahrung gegen die groben Zoten und Obszönitäten. Es begegnet, wenn mich meine Beobachtungen nicht täuschen, eine solche Hervorhebung hier, abgesehen von den pädagogischen Bedenken jener Baseler Ausgabe, zum erstenmal in klarer Form; das 16. Jahrh., gewöhnt an urkräftige Roheit und unglaublich weitherzig in Fragen der Sitte und der Erziehung, scheint gar nicht eine Dissonanz der Anstandsbegriffe bei seiner Aristophaneslektüre empfunden zu haben. Man wird den Erscheinungsort mit seiner strengen Kirchenzucht und seiner etwas muffigen Atmosphäre hier in Rechnung ziehen müssen. Übrigens, so setzt der Herausgeber mit vielleicht bewußter Schalkhaftigkeit hinzu, wenn man überhaupt bei den alten Autoren in puncto puncti Sünde anrechnen will, wer wird bestehen? Da aber Aristophanes im übrigen facundia und suavitas in hohem Maße sein eigen nennt und eine Fundgrube ist multorum vocabulorum rerumque ad forum ad iudicia variasque scientias spectantium, so ist das Unternehmen nicht praeter pietatem. Auch steht dem Leser ja das Evangelium als Richtschnur und Corrigens zur Seite.

Eine beachtenswerte Aufführung erlebten 1613 die Wolken auf dem theatrum academicum zu Straßburg, dessen prächtige Darbietungen auf eine gute Tradition zurückblickten seit Sturms Tagen, der den Grundsatz aufgestellt hatte: Vacuum actoribus theatrum nulla esse volo hebdomade. Zum Verständnis dieser Aufführung, gleichsam als Textbuch, erschien Fröreisens Übersetzung des Stückes, die, wie sich in vielen Einzelheiten erweisen läßt, nach der lateinischen des Frischlin gefertigt ist und auch die Akteinteilung zeigt. Kindlich dankbarer und herzbewegender hat nie ein deutscher Humanistenmund der Alten Lob gesungen, als der Straßburger Magister: «Unter

anderen hohen und sonderlichen Liebe- und Guttaten, so der Getrewe vund Allmächtige Gott zu diesen letzten Zeiten der Welt unserm vielgeliebten Vatterland hochlöblicher Teutscher Nation gnädigst erwiesen und erzeiget hat, Ist in warheit diese nicht die geringste sondern die fürnembst zu schätzen und zu halten, das er . . . so viel herrliche und vortreffliche Schrifften Griechisch und Latinisch in allerley Faculteten Künst und Tugenden nicht in der erbärmlichen Brunst der unsäglichen summen Bücher zu Antiochia und Constantinopel, nicht unter dem Wüttrich und Erzfeind aller Künsten, Tugendt und Schrifften, Attila, der Hunnen König, lassen zu grund gehen und verlohren werden, sondern derselben eine schöne anzahl uns gnädiglich lassen zukommen unnd erhalten werden und daß under vierhundert alter comicorum Poëtarum, welche alle undergegangen, allein dieser gegenwärtige Griechische Autor Aristophanes verblieben und biß auff uns fort gepflantzet worden.». Die Übersetzung wird motiviert: «Damit aber auch nach gewohnheit der Griechischen und Lateinischen Sprach unerfahrene ein kurtzen Verstand und Inhalt derselben haben möchten, also habe ich auf anderer begeren und wol meinung, so viel ich neben anderen meinen studiis der zeit und gelegenheit haben können, mich underfangen, dieselbig, so viel die materi an ihr selbs leiden mögen, in unser angebohrne Teutsche Muttersprach zu transferieren. Zwar nicht von Worten zu worten (dann solches wegen der Griechischen sprach, welche wegen viler ambiguitatum sich auf allerley verstand in dieselbig deuten läßt, und im gegentheile der Teutschen härter und in ihrem Verstand verbleibender nicht hat kömlich sein können) sondern allein dem sensu nach, so viel möglich gewesen, in diese Form gebracht.» Beigegeben sind «Teutsche Argumenta oder Inhalt der comoedien deß kunstreichen Griechischen Poeten Aristophanes genandt Nubes: Sampt Einem prologo oder Vor Red, darauß des gedichtes Inhalt, und einem Epilogo oder Beschluß Red, darinn der Zweck und End dieser Aktion kürtzlich begriffen». In der Vorrede folgt Fröreisen dem Frischlinschen Bericht über die Veranlassung der Komödie. In der Beschlußrede wird eine handgreifliche Moral aus dem Stück gezogen, und zwar aus dem Beispiel des Strepsiades:

> wie er andern thät mit betrug,
> eben damit ihn auch sein Sohn schlug.

Nicht minder ergeben sich auch Lehren für Kindererziehung, Wucherer und schließlich für uns alle aus der Standhaftigkeit des Sokrates seinen Feinden gegenüber, hier dem Aristophanes:

> List, haß und neyd und anders mehr
> Steckt offt verborgen im hertzen sehr.
> Mit Gelt ließ er bestechen sich
> Und schreib das gedicht listiglich
> Socrati, dem standhafften Mann,
> Zu einer Verklein'rung voran,
> Als wenn er in der Schul nichts mehr
> Dann nur betriegerey da lehr.[41])

Inzwischen versinkt die ganze, herrliche Welt des Humanismus mehr und mehr, und wer sich ein Bild von den Universitäten um die Wende des 16. und 17. Jahrh. macht, weint seiner greisenhaften, altersschwachen Gestalt, in der er schließlich ins Grab sank, keine Träne nach. Die mächtig geförderten realen Disziplinen erheben immer gebieterischer das Feldgeschrei «Anschauung, Sachen, Praxis», der Adel weiß sein Bildungsideal des weltsicheren Kavaliers dem des vagabundierenden Literaten oft bescheidenster Verhältnisse entgegenzuhalten, Magie und Alchymie wühlen die Herzen der des Bücherstaubs bis zum Überdruß satten Menschen auf, der lutherischen Orthodoxie, mit der sich der sterbende Humanismus in logisch-aristotelischen Subtilitäten, in Foliantengelehrsamkeit, vor allem aber in einer unerhörten, völlig erstarrten, alles Fremdartige niederzwingenden Bureaukratie begegnete, werden erwachende pietistische Strömungen, die den Menschen auf eine contemplatio in stiller Selbstgenügsamkeit weisen, gefährlich. Alle diese Strömungen, so verschieden sie auch nach Herkunft und Absicht sind, treffen sich in einer prinzipiellen Gegnerschaft gegen eine an der Antike im letzten Grunde orientierten Bildung. So wird die Zeit vor dem dreißigjährigen Krieg zu einem brodelnden Hexenkessel, in dem sich abgestandene Tränklein und gärender Most in wüstem Zischen begegnen. In diese seltsame Epoche deutscher Geistesgeschichte führt, wie kein anderes Werk, eine lateinische Komödie des Johann Valentin Andreae ein, sein Turbo sive moleste et frustra per cuncta divagans ingenium vom Jahre 1616. In seiner Form, die uns allein hier interessiert, steht er zum guten Teil noch auf dem Boden des humanistischen Lustspieles, hat prologus und argumentum und setzt eine interieurfreie Terenzbühne voraus. Daneben aber hat das Drama der engelländischen Komödianten entscheidenden Einfluß geübt, der sich in der prosaischen Fassung und in der Figur des Harlekin äußert. Frischlins Neuerung, fremde Sprachen anzubringen, ist in ihm als einem Kind jener das Ausländische liebenden Epoche fortgesetzt und überboten. Ein noch seltsamerer Arabeskenschmuck tritt uns in den zwischen den Akten, also an Stelle der ehemaligen Chorgesänge, eingelegten Zwischenspielen entgegen. Diese im lateinischen Lustspiel bisher völlig unerhörte Erscheinung bedarf dringend einer Erklärung, welche jedoch recht schwer zu geben ist. Deutsche Dramen aus derselben und aus späterer Zeit weisen die gleiche Erscheinung auf und begründen sie damit, daß den agierenden Personen dadurch Gelegenheit geboten werden soll, etwas zu essen und sich umzukleiden.[42]) Selbst wenn diese Erklärung völlig ernst zu nehmen ist, bleibt die Frage, ob sich die Autoren nicht für diese wichtige Stilneuerung poetischen Kredit und ein gutes ästhetisches Gewissen beschafft hatten. Das Bedürfnis nach einer Begründung von dieser Seite her und zugleich die Erwägung, daß gerade Scaliger völlig zu einem ästhetischen Orakel wird in jener Zeit, legten mir folgenden Lösungsversuch nahe. Man denke an Scaligers Auffassung, wo-

nach Chor und Mimus akzessorische Teile der Komödie sind. Aus gewissen Worten des Diomedes hatte er geschlossen, der Mimus sei ursprünglich Bestandteil der Komödie gewesen, und er hatte zum Beweise dafür auf die altattische Komödie verwiesen, sowohl im allgemeinen, wie im besonderen auf das Phalloslied der Acharner. Las diese Zeit, die ihren Scaliger stets nachschlug, davon, daß Chor und Mimus als zufällige Teile der Komödie auf gleiche Stufe gestellt wurden, so lag die Neuerung nahe, an Stelle der akttrennenden Chorlieder akttrennende Mimen einzuführen. Nun leidet ja der Begriff Mimus an einer bedenklichen Unklarheit, auch bei Scaliger ⟨Poet. I, 10⟩. Man vergleiche jedoch seine Definition Est igitur Mimus poema quodvis genus actionis imitans ita, ut ridiculum faciat, sowie das Beispiel des Phallosumzugs in den Acharnern mit dem Sachverhalt in dem Turbo des Andreae. Der Dichter bietet als Einlagen Bilder ohne eigentliche dramatische Handlung in lächerlicher Absicht, so als No. I eine Gelehrtendisputation, II. die Neuaufnahme von Mitgliedern in einer Knauservereinigung, III. die Verlesung der Paragraphen, nach denen Hermaphroditus, der Fürst dieser Welt, gehandelt haben will, IV. eine humorvolle Schilderung der Unterwelt, in der alles Erhabene jämmerlich zu schanden wird. Haben wir mit diesem Erklärungsversuch recht, so haben wir wiederum eine, wenn auch sehr entfernte und indirekte Beeinflussung durch die altattische Komödie aufgezeigt. In jener Unterweltsschilderung gedenkt der Verfasser, der nicht mehr als Humanist angesprochen werden kann, auch der antiken Komiker. Plautus primae classis Praeceptor est esuriens, Terentius eius Provisor sitiens et Aristophanes calefactor frigens.[43])

Im weiteren Verlaufe der Entwicklung übernimmt Frankreich die unbestrittene Führung des Kunsturteils. Es wird für uns nötig, uns auf diesem völlig eigenartigen Boden etwas näher umzusehen, nachdem wir zuvor einige Bemerkungen über die Schicksale des Komikers in England eingelegt haben.

In England steht wiederum der Plutus unter allen Stücken des Dichters obenan. Er brachte es zu einer Aufführung in griechischer Sprache in Cambridge um das Jahr 1588.[44]) Englische Übersetzungen dieses Dramas erschienen außer vielen späteren in den Jahren 1651, 1659, 1715, 1742. Die anonyme vom Jahre 1659 führt auf dem Titelblatt das bezeichnende Motto:

> Some dare affirm that Comedies may teach
> More in one hour than some in ten can preach.

Unter den englischen Dramatikern ist dem Griechen in hohem Maße geistesverwandt Ben Jonson in seiner Pflege literarischer Satire und in der Lust an Störung der dramatischen Illusion. Es ist charakteristisch, daß Ludwig Tieck, von dem später noch die Rede sein wird, in seiner dramatischen Eigenart von beiden gemeinsam entscheidend bestimmt worden ist. Ben Jonson, der vielbelesene, war sich seines dramatischen Vorfahren wohl

bewußt. In dem Vorspiel zu seinem Spiel Every man out of his humour redet er in einer solchen Illusionsstörung über das zu agierende Stück u. a. folgendermaßen:

> Mitis: You have seen his play, Cordatus: pray you, how is it?
> Cordatus: Faith, sir, I must refrain to judge; only this I can say of it, 't is strange, and of a particular kind by itself, some what like Vetus Comoedia . . .

Es folgt eine Erörterung über die Geschichte der Komödie im wesentlichen nach den antiken Grammatikertraktaten. Diese Entwicklungsgeschichte scheint dem Sprecher zu beweisen, daß die freie Erfindungsgabe nicht durch Gesetze eingeengt werden darf, daß vielmehr every man in the dignity of his spirit and judgment supplied something.

Ähnliche Einlagen finden sich auch in dem Drama selbst eingefügt, von denen ich eine anführe, die jene bis zur platten Trivialität wiederholte, übrigens auch in Shakespeares Hamlet III, 2 begegnende Definition der Komödie vornimmt (III, 1 am Ende):

> Mitis: I travail with another objection, signior, which I fear will be enforced against the author, ere I can be deliver'd of it.
> Cordatus: What is that, sir?
> Mitis: That the argument of his comedy might have been of some other nature, as of a duke to be in love with a countess, and that countess to be in love whith the duke's son, and the son to love the lady's waiting-maid; some such cross wooing, with a clown to their servingman, better than to be thus near, and familiarly allied to the time.
> Cordatus: You say well, but I would fain hear one of these autumn-judgments define once, Quid sit comoedia? if he cannot, let him content himself with Ciceros definition, till he have strength to propose to himself a better, who would have a comedy to be imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis; a thing throughout pleasant and ridiculous, and accomodated to the correction of manners: if the maker have fail'd in any particle of this, they may worthily tax him; but if not, why — be you, that are for them, silent, as I will be for him; and give way to the actors.

In dem bekannten Gedicht Ben Jonsons auf Shakespeare erhält auch der attische Komiker seine Stelle:

> The merry Greek, tart Aristophanes,
> Neat Terence, witty Plautus now not please
> But antiquated and deserted lye
> As they were not of Natures family.

Gerade den Plutus nun hat Ben Jonson am besten gekannt. In der Schlußszene des Stückes The Devil is an Ass spielt Fitzdottrel die Rolle eines vom Teufel Besessenen und redet in fremden Zungen. Dabei stößt er auch ein Zitat aus dem Plutus heraus (855 ff.):

> οἴμοι κακοδαίμων
> καὶ τρισκακοδαίμων καὶ τετράκις καὶ πεντάκις
> καὶ δωδεκάκις καὶ μυριάκις.

Dieselbe Komödie gab die allgemeine Grundidee ab zu Jonsons Stück The Staple of News. Aus dem Greis Plutus ist freilich eine reizende Lady Pecunia, Infanta of the Mines, geworden, der alle nachjagen. Im einzelnen verdienen besonders die ersten Szenen des zweiten und des vierten Akts die Vergleichung mit dem griechischen Vorbild. Wenn aber schließlich der alte Pennyboy über das Verschwinden der Lady Pecunia ganz aus Rand und Band gerät und seine Hunde darüber ins Verhör nimmt, die nicht viel mehr als Bow, wow! zu antworten wissen, so ist diese Szene ‹V, 2› den aristophanischen Wespen entlehnt. Ja sogar die Scholien zu Aristophanes, die ja schon mit der Aldina unter starker Betonung ihres hohen Wertes zugänglich gemacht worden waren, hat Ben Jonson studiert. In einer seiner an abstruser Gelehrsamkeit reichen «Masken», der Masque of Blackness, verrät er die Kenntnis des Scholions zu Wolken 750, in dem von einer gelehrten Spielerei des Pythagoras geredet wird. Seine Aethiopia ‹the Aethiopians worshipped the moon by that surname, teilt der gelehrte Poet in einer Fußnote mit› redet in Anlehnung an diese Stelle also:

> Niger, be glad: resume thy native cheer.
> Thy daughters labours have their period here,
> And so thy errors. I was that bright face.
> Reflected by the lake, in which thy race
> Read mystic lines, which skill Pythagoras
> First taught to men, by a reverberate glass.

Das Lysistratamotiv begegnet, freilich in den engeren Rahmen eines Familienlustspiels gepreßt, in dem Drama 'The Womans Prize or the Tamer tamed' von Beaumont and Fletcher. In diesem um 1615 entstandenen Gegenstück zu Shakespeares Taming of the Shrew verschließt sich die pfiffige Maria ihrem Gatten Petruchio, um ihn für ihre Bedingungen gefügig zu machen. Sie findet dabei die Unterstützung ihrer Base Bianca und ihrer Schwester Livia, ja es eilen ihr als Vertreterin der weiblichen Interessen eine ganze Schar von city-women zu Hilfe. Daß auch country-women mit derberer Sprechart zu dem Heerbann stoßen, hat das Vorbild der Spartanerin Lampito verschuldet. Dagegen wird man nichts bewußt Aristophanisches darin zu erblicken haben, wenn in dem Stück Knight of the Burning Pestle ‹1613› wie bei Ben Jonson die Illusion durch Hereinbeziehung der Zuschauer des öfteren zerstört wird.

III. Frankreich im 16., 17. und 18. Jahrhundert

Unbefangen und mit dem Behagen des kongenialen Dichters las François Rabelais den Aristophanes, der ein Liebling seiner humanistischen Belesenheit ist. So zitiert er Stellen aus den Rittern, Wespen, Vögeln und Ecclesiazusen. Auf dem Titelblatt der einzelnen Bücher seines Romans bezeichnet er

sich selbst als den abstracteur de quinte essence, als den Scheidekünstler, der durch seine analytische Kunst den menschlichen Dingen die feinsten Bestandteile abgewinnen kann, und das zwar nicht aus seiner Feder, wohl aber aus seinem Geiste stammende fünfte läßt den gleichen Ehrentitel auch dem antiken Pantagruelisten zukommen im 21. Kapitel, wo von der Kreierung des Autors zum Abstraktor im Reiche der Königin Quinte Essence berichtet wird. Unter vielen merkwürdigen Narren finden sich dort auch solche, die die Flohsprünge messen unter Berufung darauf, daß auch Sokrates, lequel premier avoit des cieux en terre tiré la Philosophie et d'oisive et curieuse l'avait rendue utile et profitable, employait la moitié de son estude à mesurer les saux des pusses, come atteste Aristophanes le Quintessential. So kommt ihm auch sonst, wo er zu Nutz und Frommen seiner geneigten Leser, der trefflichen und unermüdlichen Zecher, kostbaren Venusseuchlinge und Gichthähne, gelehrte Narren auf seiner Gauchmatt einführt, die Rüstkammer der Wolkenkomödie gelegen. Sein Panurg ist über die Frage des Heiratens und des ehelichen Glückes in großer Ratlosigkeit, die ihn alle möglichen Autoritäten um Auskunft angehen läßt, so auch den Her Trippa, einen besonders himmlischen Meteoriker und Phantasten, in dem man den Agrippa von Nettesheim, den sogenannten Trismegistus, verspottet sieht ‹III, 25›. Der treibt Astrologie, Geomantie, Chiromantie, Metopomantie und ähnlicher Künste viele, cependent sa femme tenoit le brelant. Dieser Aerobat, Hungerleider, Hahnrei und «πτωχαλαζών» fragt seinen Klienten: Voulez-vous en scavoir plus amplement la vérite par aeromantie celebrée par Aristophanes en ses nuées?

Daß Rabelais sich bei der Abfassung seines Gargantua und Pantagruel an die äußersten Ausläufer des französischen Heldenepos, die Volksbücher, anlehnt, ist kennzeichnend für das Verhältnis der Renaissance zur französischen Vergangenheit. Die klassische Literatur des französischen Mittelalters, die chansons de geste und die Lyrik, ist völlig vergessen. Alle Schätze der vaterländischen Vorzeit sind vergessen, abgeleugnet, einer Erneuerung durch den Druck nicht gewürdigt. An französischer Literatur sind bekannt nur allegorische Spiele der Einbildungskraft im Stile des Romans der Rose und Moralitäten, wie die in der sogenannten Basoche gespielten Fastnachtsfarcen oder die als pois pilés, gestampfte Erbsen, bezeichneten zusammenhangslosen Clownszenen der Soties. Diesen Gattungen gilt der erbittertste Kampf der Renaissancepoeten. Das Jahr 1549, wichtig für die literarische Bewegung dieses Stiles wie auch für die Geschichte der Aristophaneswürdigung in Frankreich, bilde unseren Ausgangspunkt. Damals erscheint die Programmschrift der Plejade, la deffence et illustration de la langue francoyse par Joachim Du Bellay. Diese Theorie der Plejade ist in ihrer Grundanschauung durchaus national-französisch und von einer stark rationalistischen Auffassung der Sprache und Literatur getragen. Sprachen entstehen und wachsen nicht wie Pflanzen: Toute leur vertu est née au monde du vouloir et arbitre

des mortels. Die Nachlässigkeit der Vorzeit — über die nun freilich die Zeit des Du Bellay fast nichts wußte — hat die galloromanische Sprache kahl und nackt gelassen. Es kann aber der französischen Vulgärsprache nichts nützen, wenn die Humanisten ihr Leben dem Gedanken einer Nachahmung der Alten in deren Sprache widmen. Vielmehr muß diese imitatio eine französische sein. Wie die Römer nicht durch Griechisch-, sondern durch Lateinischschreiben nach dem Vorbild der Griechen sich gebildet haben, so sollen die Franzosen ihre Sprache veredeln, nicht durch Lateinischschreiben, sondern durch Französischschreiben im Geiste der Alten. Celuy, qui fait renaitre Aristophane et faint si bien le Nez de Lucian en porte bon temoignage. Hiermit kann, wie wir ohne weiteres vermuten und wie zum Überfluß das Zeugnis eines Zeitgenossen bestätigt, nur Rabelais gemeint sein.[45]) So sind allerdings dem Franzosen des plumes d'autrui nötig, aber ein solcher Poet, immitant les meilleurs auteurs grecz, se transformant en eux, les devorant et après les avoir bien digéréz les convertissant en sang et nourriture, hat auch Genie nötig, vor allem aber unablässiges Studium, das mit den Worten und im Sinne des Horaz immer aufs neue wieder eingeschärft wird. Ein hohes Ziel, wenn zu einem solchen Nachahmer der Meister wie Molon zu Cicero sagen kann: Der junge Mann nimmt uns den Ruhm weg.

Dasselbe Jahr 1549 aber brachte noch eine zweite programmatische Handlung der Plejade, die erste Aufführung einer französisch geschriebenen Komödie, die mit scharfem Bewußtsein sich lossagte von den französischen Farcen der Vorzeit und eine Renaissancebewegung der dramatischen Kunst einzuleiten bestimmt war. Es war bezeichnenderweise der Plutus des Aristophanes, übersetzt von keinem Geringeren als Ronsard selbst und aufgeführt im collège de Coqueret. Damit eröffnet das Stück seinen Siegeszug auch durch das französische Gebiet, den es bis auf die neueste Zeit, bis zu einer Nachahmung aus der Feder von George Sand dort hat fortsetzen dürfen, ohne freilich das Gesamturteil über Aristophanes wesentlich zu beeinflussen. Die Gründe für seine Sonderstellung sind an anderer Stelle ausführlich im Zusammenhang entwickelt worden. Daß mit dem Feldgeschrei Aristophanes gerade gegen die mittelalterlichen Farcen gekämpft wurde, ist nun freilich eine Ironie der Entwicklung und zeugt für den unbekümmerten Klassizismus der Epoche, denn mit jenen hatte der attische Komiker immerhin mehr zu tun als mit den nachmals auf den Markt gebrachten Komödien der Plejade. Allerdings zeigt die Poetik von Vauquelin, die an den Aristophanesscholien, an antiken Grammatikern und Horaz orientiert ist und von der überwundenen Anfangsstufe der Komödie, also der altattischen, ganz so wie von den mittelalterlichen Moralitäten spricht, eine schärfere Einstellung des Attikers in den Zeitgeschmack, wohlbemerkt aber nur unter dem Einfluß der antiken ästhetischen Tradition. Ronsard selbst hat sich später der Komödie ganz entfremdet und bei Vergil, Homer, besonders aber bei Pindar An-

regungen für sein poetisches Schaffen gesucht. Die neue Richtung der Komödiendichtung, die lange Zeit auf Dilettanten als Schauspieler und eine kleine literarische Elite als Publikum angewiesen war und erst von 1599 an im Hôtel de Bourgogne zu Wort kam, versäumt nichts, um in Vorreden, Vorspielen, Prologen usw. darauf hinzuweisen, daß ihre Stücke nichts mit den albernen Stücken und Moralitäten des Mittelalters zu tun haben, vielmehr selon l'art et à la mode des vieux autheurs gemacht sind. Sie sollen den Franzosen eine Komödie schenken en telle pureté qu'anciennement l'ont baillée Aristophane aux Grecs, Plaute et Térence aux Romains. Doch findet man nur spärlich wirklich antiken Einfluß in den Dramen dieser Richtung, wie ein solcher etwa in der Zeichnung des miles gloriosus unter dem deutlichen Einfluß des Plautus wahrzunehmen ist. Man kehrt doch wieder zu den Praktiken des Mittelalters zurück, wie im Eugène des Jodelle, oder hantiert mit intriguierenden Dienstboten, dupierten Alten, lustigen Verwechselungen lieber nach Art der zeitgenössischen Italiener, als daß man ihre Väter bemüht hätte. Der Name Aristophanes vollends ist kaum mehr als eine gelegentliche Verzierung an dem antiken Aushängeschild.

Besondere Beachtung verdient um ihrer selbst und auch um des Ronsardschen Versuches willen eine vortreffliche Ausgabe des Plutus von Girardus vom Jahre 1549 — das Datum ist besonders interessant —, ausgestattet mit lateinischer Übersetzung und Noten und gewidmet der Schwester Franz des Ersten, Margarete von Navarra, die in der Widmungsepistel natürlich mit Pallas Athene gebührend verglichen wird. Die Noten des Girardus sind noch in die Küstersche Ausgabe (1710) aufgenommen worden.

Eine Pariser Ausgabe der neun ersten Komödien von Egidius Gormontius ist vom Jahre 1528 datiert, es folgt die später mehrmals neuaufgelegte Wechelsche an dem gleichen Ort 1540 mit dem gesamten Nachlaß, 1540 erscheinen Plutus, Wolken, Frösche daselbst in der Ausgabe des Neobarius, Pariser Spezialausgaben des Plutus überdies 1550, 1557, 1585, der Wolken 1604, 1628, des Friedens 1589, der Ecclesiazusen 1544.

Ein ganz einzigartiger literarischer Leckerbissen führt uns aber besser als all das in die Zeit und ihr Verhältnis zu Aristophanes ein, der Versuch einer Wiedererweckung der aristophanischen Vögel, der im Kreise der französischen Renaissancedichter gemacht wurde, beachtenswert umsomehr, als der Autor dieser Néphélococugie fast verschollen ist, so daß seinen Namen nicht einmal die Grande Encyclopédie kündet und seine Werke überaus selten geworden sind. Pierre Le Loyer (* 1550, † 1634), hatte bald die düstere Themis, deren Jünger er in Toulouse gewesen war, mit den Musen vertauscht. Seine Liebespoesien, die unermüdlich antike Motive, wie etwa den Vergleich des Liebhabers mit einem Soldaten im Feldlager der Venus, verarbeiten und stark an Sappho, die Anacreontea, Theokrit und Catull anklingen, könnte man kaum besser charakterisieren, als es seine eigene Schwester Marguerite Le Loyer in einem artig-bissigen, der sehr selten gewordenen Ausgabe seiner oeuvres et meslanges poetiques vorgesetzten Vierzeiler getan hat:

Si voz amours sont du tout vrayes
Vous estes malheureux vrayment,
Mais si elles sont pures bayes.
Que sert feindre tant de tourment? [46])

Nach zahlreichen Widmungen und poetischen Liebesgaben zu schließen haben diesen gelehrten, französischen Edelmann freundschaftliche Beziehungen mit Ronsard, Du Bellay, Jodelle, Baif und anderen Dichtern im Geiste der Plejade verbunden. Später geriet er mehr und mehr in den Bann der Geheimwissenschaften, der magischen Gespensterkunde ‹Dämonographie› und ähnlicher mystischer Studien, wie sie um die Jahrhundertwende gerade die besten Köpfe beschäftigt haben. Seiner semitischen und altklassischen Gelehrsamkeit entsprangen die bizarrsten Einfälle. Die Persönlichkeiten der Bibel und des Altertums traten in geheimnisvolle Beziehung zu Personen und Orten seiner Heimat, Vorahnungen sah sein Auge überall ausgestreut und bestätigt, Ortsnamen der Gegenwart gewannen Licht durch Beziehung auf einen großen Namen der Vorzeit, und abenteuerliche historische Konstruktionen spannen wunderbare Fäden über die Jahrhunderte hin. Eine Fülle solcher Versuche liest man in seinem Edom ou les Colonies Idumeanes en l'Asie et en l'Europe avec les Pheniciennes. Paris 1620. ‹Ex. München, Hof- und Staatsbibl.› Nicht minder seltsame Kost bieten seine Discours et Histoires des spectres, visions et apparitions des esprits, anges, demons, et ames, se monstrants visibles aux hommes. Paris 1605.

In der Nekyia der Odyssee las er ‹λ 184› den Vers

σὸν δ' οὔπώ τις ἔχει καλὸν γέρας, ἀλλὰ ἕκηλος

und schwelgte außer sich vor Entzücken in der Gewißheit, sich selbst bezeichnet und damit in seinem prophetisch-mystischen Beruf legitimiert zu sehen. Denn durch Umsetzen der Buchstaben ergab sich

Πέτρος	Λωέριος	Ἀνδένκαος,	Γάλλος,	Ὑλείη
Pierre	Le Loyer	Angevin	Gaulois	d'Huillé.

Die drei Buchstaben des Restbestands ergaben als griechisches Zahlzeichen ‚αχκ' 1620, das Datum des Erscheinens des Edomsbruches, das Homer vorgeahnt und bezeichnet hat.

Die Néphélococugie, 1578 publiziert, jedoch nach eigenem Zeugnis ihres Autors früher verfaßt, ist eine originelle Neuschöpfung der aristophanischen Vögel. Statt Athen ist Toulouse gewählt als Heimatsort der Auswanderer, nach einer nicht ungewöhnlichen Praxis dieser Imitationsliteratur. So hatte Baif in seiner Bearbeitung des plautinischen Miles gloriosus den Schauplatz des Originals, Ephesus, durch Nantes ersetzt ‹Le Brave 1567›. Wie Baif moderne Personennamen einführte, einen capitaine Taillebras, einen Parasiten Galopain écornifleur, so nennt Le Loyer die beiden Flüchtlinge Genin und Cornard, das letztere nicht ohne Nebenabsichten, denn die aristophanische

Benennung des Luftreiches als einer Νεφελοκοκκυγία hat ihm ein eigentümliches Motiv an die Hand gegeben. Ihre stete Hahnreischaft veranlaßt sie, ihre Leidensgenossen der Luft, die cocus aufzusuchen. Auf Toulouse aber war der Autor auch sonst schlecht zu sprechen. Dort hatte er seine juristischen Studien absolviert und bei den Blumenspielen 1572 die églantine erworben, dank seiner ersten lyrischen Versuche. Sieben Sonette richten gerade gegen diese Stadt empfindliche Angriffe, von denen eines hier wiedergegeben sei:

Adieu Tholose adieu fameuse ville
Où par trois ans j'ay mon estude mis
Partie aux lois de la Saincte Themis
Partie au soin de la Muse gentille.

Où mon sçavoir et mon esprit agille
Ont fait crever mes propres ennemis,
Et où mes bons et fidelles amis
Ont embrassé mon naturel facile.

Il est bien vray que dans toy j'ay esté
Presque toujours d'un Rheume tourmenté
Et d'un chagrin fantastique et bizarre;

Rien toutes fois ne m'a tant courroucé
Et rien n'a tant mon cerveau offensé,
Comme les mœurs de ton peuple barbare.

Eine Vorbemerkung au docte et benevole lecteur ist für unsere Zwecke von hohem Interesse. Nach einer begeisterten Huldigung an Aristophanes, die sich mit einer Ablehnung des plutarchischen Urteils verbindet, wird der griechische Komiker als eigentlicher Ahnherr der klassischen Komödie in Anspruch genommen, indem unter Anschluß an antike Scholiasten der Plutus und der Kokalos als die eigentlichen Vorbilder des Menander gepriesen werden, womit zugleich ihre Bedeutung für die römische und die moderne spanische, italienische und französische lustige Bühne klar wird. Man wird sich an dieser Stelle an die programmatische Plutusaufführung Ronsards erinnern. Etwaige finstere Catones werden mit dem in der Renaissanceliteratur typischen Hinweis auf die Anekdote erledigt, wonach Cato bei den Floralien entrüstet aufgestanden sei. Idcirco venisti, ut statim exires. Die derben Obszönitäten des Vorbilds und wirkliche «verba praetextata» will der Bearbeiter durch circonlocutions et parolles ambigues wiedergegeben haben, was der Leser in der Tat an einigen Stellen bestätigt findet, während andererseits freilich eine Fülle grobianischer Zutaten ohne jedes Bestreben nach Milderung des Ausdrucks dafür sorgt, daß die Nachahmung auch in dieser Beziehung auf der Höhe des Originals steht. In diesem Zusammenhang erwähnt die Vorrede die durchgängige Wahrung des πρέπον. Man wird sich hierbei erinnern, wie dieser ästhetische Begriff in der deutschen Renaissance nach der ethisch-moralischen Seite hin schillert. Im einzelnen freilich bestimmt Le Loyer

durchaus zutreffend seinen ursprünglichen Inhalt: Sçachant bien à quelles personnes j'accomode mes parolles et les continuant ainsi depuis le commencement jusques à la fin selon les preceptes d'Horace,* comme tu verras par le fil de la comedie. In bewußtem und ausgesprochenem Anschluß an das Vorbild ist eine Einteilung nach Akt und Szene vermieden worden. Dafür hat der Bearbeiter versucht, den komplizierten Mechanismus eines aristophanischen Lustspiels nachzuahmen. Bei der Parabase ist ihm das leidlich gelungen. Dagegen hat ein seltsamer Irrtum eigentümliche Chorgebilde in dieser Komödie gezeitigt. Im Anschluß an Pindar und den pindarisme Ronsards, der mit Lob erwähnt wird, sind Chorlieder eingelegt, die aus Strophe, Gegenstrophe und Epode bestehen. Außerdem suchte der Dichter der Eigenart seines Vorbilds gerecht zu werden durch Einlage kürzerer Dialogpartien zwischen zwei Gesängen, die er systèmes entrecoupés nennt. Die Mystik Le Loyers sieht, wie gelegentlich schon die Antike, Seltsames hinter der erstgenannten dreiteiligen Komposition. Sie versinnbildlicht ihm in der Strophe die Bewegung des Himmels von Osten nach Westen, in der Gegenstrophe die der Planeten von Westen nach Osten, in der Epode die Ruhe der Erde, laquelle asseurée en son poix et sur son centre où toutes choses pesantes s'arrestent ne bouge de son lieu et ne se mouve jamais. Kopernikus aber wird im Stücke selbst einmal von einem karikierten Vertreter der Astrologie als Zeuge aufgerufen. Bezeichnenderweise hören wir davon, daß schon vor der Publikation der exzentrische Versuch einer Aristophanesnachahmung dem Spott von allerlei Neidern und Ignoranten Nahrung bot. Das Sonett à son livre mag daher in diesem Falle mehr bedeutet haben als ein Ausdruck herkömmlicher Phrasen, wie denn auch ein persönlicher Grundton unverkennbar ist:

> Mon Livre, mon Enfant, je t'ay assez gardé.
> Va, laisse maintenant mon estude secrete
> Et te rends des sçavans d'une audace discrete
> Familier, favory, connu et regardé.
>
> Que si quelque envieux en rage débordé
> Avec un haussebec se rit de ton Poëte,
> L'accusant que sa Muse est folle et indiscrete,
> De ces mots tu tiendras son langage bridé:
>
> Mon Père, qui ces vers escrivit pour s'ebattre,
> Sçavoit au style grave autant comme au folastre
> Sa Muse composer, s'il en avoit desir.
>
> Mais voyant qu'en la France autre subject plus brave
> N'est commun aujourd'hui que celui qui est grave,
> Il a mieux desiré le folastre choisir.

---

* Ars poetica 114: Intererit multum divusne loquatur an heros,
126: . . . . servetur ad imum,
qualis ab incepto processerit et sibi constet,
316: Reddere personae . . . convenientia cuique.

Mit gutem Recht durfte aber der Autor auf die Wahrung des πρέπον, des conveniens, hinweisen. Die Rolle des Cornard-Euelpides als die einer burlesken Begleitfigur ist ebenso trefflich im Geiste des Originals gestaltet, wie das Kolorit der Szenen des zweiten Teils, in denen Genin-Peithetairos die ankommenden Abenteurer abfertigt. In dieser Beziehung steht der ebenso treue wie originelle Nachbildner sicher an der Spitze aller Aristophanesnachahmer, die es sich ja meist viel weniger haben sauer werden lassen als der alte sieur de la Brosse. Man vergleiche ihn mit den gleichzeitigen deutschen Schuldramatikern: Es ist eine Welt, die beide trennt. In der Tat darf er sich auch rühmen, zu haben entrepris chose qui jamais n'a esté veue en France, ramenant comme du tombeau la vieille Comedie et essayant de la faire revivre entre les Français. Tadlern und Neidern gegenüber verweist er darauf: J'ay mon autheur Aristophane qui me deffend, et s'ilz le reprennent, qu'ilz reprennent aussi toute nostre postérité, qui a tant approuvé et gardé ce Poëte, que les autres comiques grecs estans perdus par l'injure du temps, iceluy seul nous est resté, comme gardé du naufrage par la diligence de ceux qui avoient ses escriptz en reverence. Von dem interessanten, fast verschollenen Stück suchen wir im folgenden eine genauere Inhaltsangabe und einige Proben zu geben. Dabei bezeichnet O = Ode, E = Epode, S = Strophe, A = Antistrophe, S. E. = Systeme entrecoupé. Das Versmaß der dramatischen Szenen ist der alte heroische Vers, der Zehnsilbler mit Cäsur nach der vierten Silbe und Reim. Dieser Vers konkurrierte in der französischen Dramatik zunächst mit dem Alexandriner, dem er schließlich völlig weichen mußte. Vorgesetzt ist ganz wie wir es auch bei den neulateinischen Komödien fanden ein argumentum, das akrostichisch auf den Titel LES COCVS führt.

I. = Aristophanes' Vögel Vers 1—208.

Zwei Auswanderer, nicht aus Athen, sondern aus dem dem Autor unliebsam bekannten Toulouse sind in Ratlosigkeit über den einzuschlagenden Weg.

Genin: Ce chemin est fourchu, Dieu sçait combien,
Ne sçays-tu pas qu'une voye fourchue
Est bien souvent de dure retenue?
Cornard: Comment cela?
Genin: J'en appelle au besoing
Le cas fourchu de ta femme au tesmoing.
Cornard: Et de la tienne?
Genin: Autant et davantage.
Nous sommes nez tous deux au cocuaige,
Pour telz censez, reputez et tenuz,
Tous deux cornards, encornez et cornuz.

Damit ist der Ausgangspunkt der Weltflucht dieser Franzosen gegeben. Ihre Hahnreischaft hat sie nicht länger auf der Erde leben lassen, und sie suchen ihre Kollegen und Leidensgenossen in der Luft, die Kuckucke = cocus, coucous auf. Das Motiv des Aristo-

phanes, die Flüchtlinge durch eine Krähe und eine Dohle führen zu lassen, weiß Le Loyer zu tadeln. Das Ansinnen Genins, einen Raben zu befragen, weist Cornard als sinnlose raillerie zurück. Genin findet denn auch ein besseres Mittel:

Divin flascon qui tiens la douce goutte,
Entre en ma bouche et m'asseure du doubte
De ces chemins incertains et divers.

Man denke an das Orakel der Bouteille bei Rabelais. Der Wein gibt ihm die Losung ein: Allons tout droit, die Cornard billigt.

Si nous eussions, malheureux et infâmes,
Cheminé droict sur le corps de nos femmes,
Ayans le manche et l'outil tousjours prompt,
Nous n'aurions pas deux cornes sur le front.

Zunächst aber fordert Cornard den Genin auf, den Zuschauer über die Veranlassung der Reise zu unterrichten. Dieses aristophanische Motiv erfährt abermals eine Kritik, wird aber mit der Motivierung beibehalten, daß Schmerzen durch Mitteilung sich mildern. Des Genin prologus wird zu einer interessanten Anklage der Weiber.

Depuis le temps que Jupin irrité
Du larrecin de ce fin Promethé,
Nous envoya afin de nous mesfaire
La femme, helas! nostre mal necessaire,
Ce fut alors que tout genre de maux,
D'ennuys, de soings, de penibles travaux,
Que la famine et la peste et la guerre
Ont fourmillé par elle dans la terre,
Plus dru cent fois qu'on ne void aux espis
Par my les champs, courir maintes fourmis,
Et aux jardins la diligente avette
Couvrir autour le front d'une fleurette.

Alle Sünden, alles Leiden stammt von ihr. Wie ein Krebsgeschwür, wie der Wurm in der Eiche weiß sie das Opfer mehr und mehr zu erfassen, auszusaugen und zu vernichten. Selig der, der nichts von diesem Übel weiß. Aber auch

Pauvre chetif! Qui en ces lacz tenu
Est, ou sera, ou doibt estre cornu.

Wir sind, fährt Genin fort, zwei Brüder, die, überall geschmäht und verhöhnt

Pour nostre front, dont la cyme se borne
Deçà, delà d'une bessonne corne,

beschlossen haben, zu unseren Brüdern in der Hahnreischaft auszuwandern. Bei Aristophanes bildet Tereus, der ehemalige Athener, das Ziel, hier der Cocu, der einstens ebenso wie die beiden Unglücklichen verunziert, aus dem schönen Frankreich auswanderte und als König der Cocus, halb Vogel, halb Mensch, sein Glück machte. Dieser Jean Cocu war aus Paris gebürtig, wir beide aber Sommes natifz de Tholoze gentille,

Où Amalthé a longtemps habité,
Et a Jupin là mesmes allaicté,
Non dedans Crete, et pour reconnoissance
Luy a laissé sa corne d'abondance.

Auf ihr Rufen kommt schließlich Kuckucks Kammerdiener, Herr Tiercelet, der also den τρόχιλος des Attikers vertritt. Der schlafende Jean Cocu wird geweckt und erscheint. Seine

Würde weiß er zu verdeutlichen durch den Hinweis auf Juppiter, der in Gestalt eines Kuckucks Juno einst bezwang. So wie Jean Cocu selbst ein Szepter führt, auf dem Juppiter als cocu gebildet ist, so auch Juno in Argos zum Andenken an ihr Schicksal

Et qu'elle feut d'un maistre Cocu faite
D'une pucelle une femme parfaicte.

Jean Cocu ist gerade in einer großen Bedrängnis. Seine Kuckucke weigern sich, Priap, dem vogelscheuchenden Gott der Gärten, Reverenz zu erweisen. Daher droht ein fürchterlicher Kampf. Und nun macht Genin den aristophanischen Vorschlag, ein Luftreich zu begründen, den Priap mit Steinen zu bombardieren und den Göttern die Opfergerüche abzuschneiden.

Vous humerez leurs friandes odeurs,
Comme d'un coup en humant on avalle
Au desjeuner les huitres en escalle.

Genin wird den versammelten Kuckucken die Sache vortragen.

II. O. an Apollo. 3 Strophen, angeregt durch Av. 217ff.

3. Viens, Apollon, je t'appelle,
Donne-moy une voix belle,
Pour faire venir à moy
Mes Oyseaux, qui par le vuide
Suivront ma voix comme guide
Pour les conduire à leur Roy.

III. S. E. = Vögel 223—227.

IV. 3 Strophen oder Oden mit Epode = Vögel 228—262.

V. = Vögel 263—326. Es erscheinen verschiedene Spielarten der Kuckucke, der pfäffische cocu mitré, der passive cocu cocué, am besten gefällt dem Cornard der cocu cocuant, ein lustiger Taugenichts und Feinschmecker. So einer war auch er.

Si je voyois une chair vive et nette,
Non corrompue ou pourrie et infaicte,
Haussant mon aille et mon corps allongeant,
J'allois mon bec dessus la chair plongeant,
Et me leurroient les pucelles tendrettes,
Qui par plaisir branloient mes deux sonnettes
M'apprivoysoient et avoient bien le soing
De me porter quand il estoit besoing:
Et quand j'estois perché un peu sur elles,
Souple et dispos je dressoys mes deux ailles,
Mais maintenant que je debviens chenu,
Je suis aussi tout pantoys devenu.

VI. S. des Chors = Vögel 327—335.

VII. S. E. = Vögel 336—343. In dem drohenden Kampf mit den über den Überfall erbosten Kuckucksscharen beschließen sich die beiden Hahnreie mit den Hörnern zur Wehr zu setzen.

VIII. S. des Chors = Vögel 344—352.

IX. = Vögel 353–399. Vor Furcht geht es dem guten Cornard beinahe so wie seinem aristophanischen Vetter ⟨Vögel 66⟩:

> Au cœur j'ay si grande espouvante,
> Que si n'estoit de honte que j'aurois,
> De male peur tout je m'incagnerois.

Die rasenden Vögel werden beschwichtigt, möchten aber

X. S. = V. 400–407 wenigstens den Geburtsort der Ankömmlinge erfahren. Denn

> Les François sont divers de meurs,
> Comme en habitz et en couleurs,
> On les void remplis d'inconstance,
> Les uns aux vertus sont enclins,
> Les autres embrassent le vice,
> Et les uns vivent sans malice,
> Les autres sont cautz et malings.

XI. S. E. in Achtsilblern = V. 408–431.

XII. E. = V. 432–434.

XIII. S. E. = 435–450. Der Chor schwört Burgfriede bei dem Gotte Coquart.

XIV. S. des Chors = V. 451–461.

XV. = V. 462–538. Genins Rede. Ihr Cocus wart vor aller Zeit, ehe die Götter waren und Venus den Priap von Bacchus empfing, den sie bald nach der Geburt voller Verachtung aussetzte. Da meint nun freilich Cornard:

> Il est aymé toutes fois des pucelles,
> Non pas pour luy, ains pour le profit d'elles,
> Car en sa hanche il a deux beaux tesmoings
> Qui sont plus gros que pillons pour le moins,
> Et un beau manche assez roide et qui pousse
> Bien roidement sa puissante secousse
> Gentil, nerveux, bien nourry, bien charnu,
> Et par sur tous le plus brave tenu.

Die Nacht gebar aus sich heraus zwei Eier, deren eines den Amor, das andere den Urcocu trug. Einst wart ihr mächtige Könige von Syrien und Ägypten ⟨die nähere Ausführung nach Vögel 504 ff.⟩. Daher trugen euch auch die Könige der Vorzeit auf ihrem Szepter. Die Zeit mit ihrem Hang zum Wechsel hat euere Macht gebrochen und euere eigene Schuld, daß ihr vereinzelt und nicht in Massen zusammen wohntet.

XVI. S. des Chors = V. 539–549.

XVII. = V. 550–626. Gründet ein wohlbefestigtes Luftreich. Die anderen Vögel können als an Zahl und Stärke euch unterlegen euch nichts anhaben, Juppiter könnt ihr auf seinen Liebesfahrten mit Oktroi belegen.

> Cornard: Il vaudra mieux l'arrester à la porte,
> Et luy couper ras le cul ce qu'il porte,
> Affin qu'il soit de son membre escouillé,
> Dont feut jadis son ayeul despouillé,

Et que sans mort souffrant mille miseres,
Il soit puny de tous ses adulteres
Puisque la loy Julie ne peut pas
Luy moyenner, estant Dieu, le trepas.

Ebenso können auch die übrigen Götter in der Ausübung ihrer Obliegenheiten gestört werden. Das aristophanische Motiv, die Menschen sollten von nun an den Vögeln statt den Göttern opfern, gibt dem Renaissancedichter erwünschte Gelegenheit, die den einzelnen Gottheiten dargebrachten Opfer der Reihe nach durchzugehen. Zu Gottheiten sind die Kuckucke ohnehin besonders geeignet durch ihre Flügel, die auch Amor, Merkur, Viktoria und alle Tugenden tragen. Am meisten muß natürlich Priap leiden, dessen wertvollster Körperteil durch einen Steinregen zerschlagen werden soll und dessen Wirkungskreis, die Gärten, verwüstet werden sollen.

Cornard: Le plus grand mal dont Priape je plaigne,
C'est qu'il sera des femelles la haigne,
Qui n'aymoient rien de tout ce qu'il avoit,
Que le boudin qui si bien les servoit.
Mais je sçay bien leur remede propice,
Il leur faudra user d'une gondemisse,
Qui soit de verre ou de velours, ou bien
D'or ou d'argent selon qu'est leur moyen,
Et imiter d'un remu'ment lubrique
Le branlement de la Françoyse picque.

XVIII. S. = V. 627—637.

XIX. = V. 638—675. Die Fremden gehen mit Jean Cocu in seine Behausung. Dessen Frau, die Wachtel (Nachtigall = Prokne des Aristophanes) wird vorgestellt, die ehemalige Lebensgefährtin des Hahnreis, die nach ihrem Tode in ein halb vogel-, halb frauenähnliches Wesen verwandelt wurde.

Cornard: N'a-t-elle point d'entre-fesson aussi?

Der Gatte charakterisiert sie:

Comme la Caille elle est chaude un petit,

und dieses Attribut wird ihr denn auch im weiteren Verlauf noch oftmals aufgemutzt.

Cornard: Voilà vrayment un animal bien chaut,
Je croy qu'il a une gentille adresse.
Tremblant du dos, et jouant de la fesse,
Je l'ayme fort, et aurois volonté
De luy monter dessus sa pauvreté.

Da sie so gerne hörnte, trägt sie ein Horn am Hintern, das des wackeren Cornard Bedenken erregt:

Mais quand tu veux baudouyner sur elle,
Sa corne longue est un empeschement
Que tu ne peux l'enfoncer vivement.

Doch weiß ihn der Gatte zu beruhigen.

XX. Parabase.

a) = κομμάτιον V. 676—684.

b) Parabase, von der caille gesprochen (= V. 685—736).

Aufforderung an das arme, rasch dahinlebende Menschengeschlecht, die Majestät der Cocus anzuerkennen. Sie und Gott Amor sind zur gleichen Stunde vor aller Zeit geboren, daher auch immer vereint. Hütet euch aber vor Amor.

Ne pensez le flechir, luy qui est indompté,
Pour adresser vos veux à sa divinité,
Ne plorez, ne plaignez ses assaux, ses alarmes,
Il se rit de voz pleurs, il se paist de voz larmes,
Et plus est enflammé quand il vous void pleurer
Les tourmens, les ennuys qu'il vous faict endurer.

Nur die Cocus können euch helfen, richtet daher an sie euere Gebete.

Partout ont les Cocus une belle puissance,
Et sur tous les Oyseaux sont douez d'excellence,
Regardez mesmement comme tous les Oyseaux,
Soient ou ceux-là de l'air, de la terre, ou des eaux,
Ayans pondu leurs œufs, vont couvant leur nichée,
Et lorsqu'ilz sont esclos leur donnent la bechée,
Les vont entretenant en la mesme façon
Dont la pauvre femme use envers son enfançon.
Que chetifve elle pend au bout de sa mamelle
Et va cherchant du pain tant pour luy que pour elle.
Mais les nobles cocus ayant pondu leurs œufs,
Ne les couvent jamais ny esclouent souz eux,
Ains les laissent couver et prendre nourriture
Au nid d'un autre Oyseau, qui soigneux en a cure,
Comme sien les deffend, les ayde, les cherist,
Leur apprend à voler, les ayme et les nourrist.
Ainsi feirent jadis les illustres Deesses,
Celles que les grands Dieux choisirent pour maistresses.

So Cybele mit Juppiter, Juno mit Vulcan.

Ainsi en vont usant voz plus riches bourgeoises,
Voz dames de la Cour, et voz nobles Françoyses,
Qui laissent leurs enfans, aussitost qu'ilz sont néz,
Souz une autre nourrice à nourrir destinez,
Laquelle en prend le soing, les baize, leur faict chere,
Et les va plus aymant que ne feroit leur mere,
Leur apaize leurs cris, leur forme leur parler
Et en les pourmenant les apprend à aller.

Nur die Helfershelferdienste in der Affäre Ganymed haben dem Adler die mächtige Gunst Juppiters und damit das Szepter verschafft.

Daß diese ganze Partie der Caille gegeben wird, hat seinen Grund in einem Mißverständnis des Aristophanestextes, in dem der Chor am Ende des κομμάτιον die Nachtigall auffordert, nun mit der Begleitung der Anapäste zu beginnen.

c) S. = V. 737—751.

d) Epirrheme = V. 752—768.

Mit gutem Grund hat der Dichter die Caille dem Cocu gesellt

Les Cocus estantz froidz, et dedans, et dehors,
Et la Caille bien fort chaude par tout le corps.

So macht es auch die Natur, die gerade durch die Verbindung von Gegensätzen ihr Leben behauptet.

e) A. = V. 769—784.

f) Antepirrheme = V. 785—800.

Heureuses mille fois sont les Cailles coiffées
Qui par trop de soucy ne sont point etouffées
Ains vivent à leur aize et esventent souvent
A tous en general leurs cuisses de devant.
Si on fait cas de ceux lesquelz sont politiques,
Et qui vont se soignant des affaires publiques
Se travaillans pour tous, veillans sur le commun,
Et jugeans droictement sur le droict de chacun:
Ainsi doibt-on priser les Cailles qui besoignent
Pour tous sans difference et du commun se soignent
Travaillant au commun, out à tous l'huys ouvert,
Et d'elles en son droict tout le monde se sert.
Ainsi faisoit jadis en Egipte Rhodope,
Rhodope qui estoit la compaigne d'Esope,
Ainsi feist Flore à Romme, en Corinthe Lais,
Et Plangon en Milete, en Athenes Thais,
Et mainte autre Gregeoise en renom fortunée
Dont a faict mention le sçavant Athenée.
Vrayment Solon estoit homme de bon esprit,
Qui dans ses belles loix ordonna par escript
Qu'entre ses citoyens les Cailles habitassent,
Et le droict d'un chacun entre elles procurassent,
Feissent droict à chacun sans personne fâcher,
Qui vers elles voudroient leur bon droict rechercher.
Elles brident le cours de la folle jeunesse,
Reglent ses passions, et luy servent d'adresse.
A vivre honnestement et à mettre en prison
Ses propres appetitz domtez de la raison,
A ne fascher autruy cherchant son vitupere,
Et tâchant de souiller sa femme d'adultere,
A despouiller ses meurs pleins de cruauté,
Et avoir en leur lieu tonte civilité.
Cependant qu'une Alix, Caille à nulle seconde,
Procuroit dans Paris les affaires du monde,
La ville n'estoit pas si pleine de cornus,
De cornes, de cornardz, grandz, petitz et menus.
Car cette bonne Caille, en son mestier experte,
Avoit à tous venans une maison ouverte,
Et depuis le matin jusques au soir bien tard,
En cullant culletoyt d'un culletis mignard,
Et le long de la nuict elle se monstroit preste
A remuer le bas plus souvent que la teste,
Et cullant jusqu'à tant que le Soleil levoit
En culletant tousjours son jardin cultivoit.

Man beachte die an dieser Stelle, an der sich die Caille in ihrer Wesenheit zugleich dekouvriert, im Sinne des Originals eingelegte namentliche Rüge, zugleich auch die gelehrte Heranziehung des Athenaeus.

XXI. = Vögel 801—850. Benennung der Stadt. Verschiedene Namen werden vorgeschlagen und abgelehnt, wie Paris, Poictiers,

> ‹Poictiers n'est que trop fine,
> Que trop hagarde, et que trop libertine›

Angiers ‹elle ayme à chicaner›, Bordeaux, Lyon ‹elle trafficque avecque l'Italie›, Tholoze

> ‹ceste ville est fiere et sans merçy
> N'ayme personne, et de nul n'est aymée,
> Et n'est sinon en piaffe estimée›.

Man einigt sich schließlich auf Néphélococugie. Coquard ist Schutzpatron, wie bei Aristophanes St. Gallus. Man möchte ihm gern Pallas zum Weibe geben, sieht aber bei deren Blaustrumpfart von dem Projekt ab.

> Ce n'est le cas des Cocus qui ne sont
> De faction, et lesquelz rien ne vont
> Tant detestant sur leurs choses fascheuses,
> Comme l'orgueil des femmes factieuses.

XXII. Cornard und Jean Cocu ab. Gebet und Opfer an den Dieu Coquard = Vögel 851—903.

a) Strophe des Chors.

b) Alloeostrophe I Genin.

c) Strophe des Cocu-mitré, der die Stelle des aristophanischen Priesters vertritt. Ihm respondiert Genin.

d) Alloeostrophe II Genins.

e) Antistrophe des Cocu-mitré.

> Il nous ayme, il nous soustient
> De ses grandeurs immortelles
> Et en garde nous retient
> Dessouz l'ombre de ses ailles:
> Par luy nous respirons l'air
> C'est luy qui nous faict voler,
> Soit par les larges campaignes,
> Soit par les bois spacieux,
> Ou par les grandes montaignes
> Qui avoisinent les Cieux:
> C'est luy qui benin nous tire
> Quand noz veuz nous luy offrons,
> Du tourment et du martyre
> Que des hommes nous souffrons.

f) Alloiostrophe III Genin.

> Les bons Cocus où l'innocence abonde,
> Sont, ce dict-on, vrays martyrs en ce monde.

g) Autre Strophe Cocu-Mitré.

h) Alloiostrophe IV Genin.

i) Epode des Cocu-Mitré.

k) Alloiostrophe V Genin.

XXIII. Der Dichter = Vögel 904—952.

a) Strophe des Poeten.
b) Alloeostrophe VI Genin.
c) Antistrophe des Poeten.
d) Alloeostrophe VII Genin.
e) Epode des Poeten.
f) S. E.
g) Strophe des Poeten.
h) Alloeostrophe VIII Genin.
i) Strophe des Poeten.
k) S. E.
l) Strophe des Poeten.
m) S. E.
n) Strophe des Poeten.

XXIV. An Stelle des aristophanischen Orakelpropheten (V. 953—991) führt Le Loyer einen astrologue ein, der, einen Kompaß und ein Astrolabium in der Hand, den Segen der Gestirne auf die neue Gründung herabfleht. Er versteht sich auf Vogelflug, Traumdeutung nach Artemidorus und Synesius, Geomantie, Chiromantie, virgilische Lose, die Scheinkunst Agrippas, Planetenläufe.

Je sçay par cœur Ptolemée, Firmique,
Haly, Peucer, Bonate et Copernique
Et peux comme eux connoistre les saisons
Des ans futurs, et les douze maisons.

Die Einführung und Charakterisierung dieser und der folgenden mystischen Scheinwissenschaften ist um so beachtenswerter, als der Verfasser selbst in hohem Grade allem diesen Spuk, zumal in seinem späteren Leben, ergeben war.

XXV. An Stelle des aristophanischen Mathematikers Meton (992—1020) erscheint ein alchemiste.

J'ay pouvoir par mon Entelechie,
De faire l'or et l'affiner si bien
Qu'il passe au change et qu'on n'y connoist rien,
Soit qu'on le touche ou bien qu'on le martelle,
Qu'il soit au feu ou souffre la coupelle.

Dieser Magier hat in die Geheimnisse der Mühle der Natur selbst gesehen, er hat alle Gründe erforscht im Himmel und auf Erden, auch alle Geheimschriften, besonders den Hermes Trismegistus, durchaus studiert. Wie Aristoteles und Heraklit hält er es mit der Dunkelheit.

Tant plus un art est precieux et rare
Autant doibt-on au vulgaire barbare
Le rendre obscur, et si on le descrit,
Que soit sans plus pour ceux de bon esprit.

Als er einen Sibyllenvers zu raten aufgibt, aus dem gerade in der Weise des Pierre Le Loyer selbst der Name des Alchemisten erschlossen werden soll, weist ihn Genin mürrisch ab:

Je n'y entend que le haut Allemand.

Nicht mehr Glück hat er mit seiner alchemistischen Geheimterminologie von dem jaune Roy und der Royne argentine, ihrer Vermählung und ihrer Tochter. Vergebens auch stellt er ihm mehr Reichtum in Aussicht, als einstens die Attaliden und Gyges hatten

Et qu'aujourd'huy la puissance Espaignole
N'a en Mexique et au Peru Indoys
De lingotz d'or et d'argent à la foys.

XXVI. Für den Polizeipräfekten des Aristophanes (1021—1031) erscheint ein Sophiste, ein aristotelischer Logiker und Disputax, ein Meister in der Handhabung des Ergo, dabei auch ein pädagogischer fesse-cul.

XXVII. Der Verordnungskrämer (1032—1058) hat in der Néphélococugie keinen Epigonen gefunden, wir kommen vielmehr sofort zur zweiten Parabase.

a) S. des Chors = 1059—1070.

b) Epirrheme der Caille = 1071—1087.
Apologie und Preis der Kuckucke.

c) A. mit gleichem Thema (= Vögel 1088—1100).

d) Antepirrheme der Wachtel (= Vögel 1101—1117).

In diesem Stück verbreitet sich die Caille über ihren absonderlichen Schmuck, das Horn am Hintern. Wiederum benutzt der Dichter die Gelegenheit zur Anbringung einer profunden Gelehrsamkeit über Sterbliche und Unsterbliche, die Hörner tragen.

XXVIII. Ein Messaiger (= 1118—1169) meldet die Vollendung des Baus. Die Stelle dürfte um ihrer eingehenden Vogelbeobachtung willen von hohem kulturhistorischen Interesse sein. Genin ordnet den Staat nach platonischen Prinzipien in 3 Klassen von Kuckucken.

XXIX. La Garde (= 1170—1187) meldet den Einbruch eines Gottes ins Kuckucksreich.

XXX. S. (= 1189—1198).

XXXI. Iris erscheint (1199—1261), in deren Gegenwart die rauhe Barschheit Genins bald schmilzt.

Si je te prends, tu auras la saccade,
Et tout vieillard que je sois et sans cœur,
Sans sentiment, sans force et sans vigueur,
Je te feray, sans que ruer tu puisses,
A mon plaisir escarquiller les cuisses,
Et te rangeant au montoir devant moy,
Pour voir plus loing je monteray sur toy,
Courant, postant d'une carriere prompte.

XXXII. S. (= 1262—1268).

XXXIII. Ein héraut (= 1269—1312) überbringt die Huldigung der Menschen. Früher herrschte Unglück und Laster bei ihnen, nun lebt alles in stetem Jubel und vollkommener Eintracht dahin.

L'homme n'est plus jaloux de son espouse,
Et du mary n'est la femme jalouze,
Sans nul scandale et sans aucun ennuy
Les deux espoux pondent au nid d'autruy.
Ores à l'homme est la femme publique,
Comme Platon veult en sa Republique,
Et l'homme aussi à la femme est commun
Et les enfans sont communs à chacun,
Tous sont Cocus sinon par le plumaige
Au moins d'esprit, de vueil et de courage.

Viele haben die Absicht, sich im Kuckucksreich naturalisieren zu lassen.

XXXIV. Ode (= 1313—1316).

XXXV. Alloeostrophe I des Genin (= 1317).

XXXVI. Autre Ode (= 1318—1322).

XXXVII. Alloeostrophe II des Genin (= 1323/24).

XXXVIII. S. (= 1325—1336).

XXXIX. Ein chicanoux, ein Rechtsverdreher, naht, um beflügelt zu werden, damit er noch besser sein Gewerbe ausüben kann. Da man ihn jedoch auch auf die Grundsätze des Kuckucksreiches verpflichten will, scheitert die Übernahme (bei Aristophanes entspricht die Szene mit dem Vatermörder 1337—1372).

XL. Dem aristophanischen Kinesias (1373—1409) entspricht hier ein Soldat, der seine Kampffähigkeit durch Flügel erhöht zu sehen wünscht. Interessant ist die Schilderung des rohen Landsknechtstums der Zeit, das auf seine Bauernschindung stolz ist. Zugleich mischen sich Züge des miles gloriosus ein. Dieser Bramarbas renommiert mit angeblichen Ahnen

et fraizant ma chemise
Comme seigneur je veulx que l'on me prise.

Er verspricht jedoch sich zu bessern und wird in die Kuckucksgemeinde aufgenommen.

XLI. Ein Enfant de la Matte, ein Spitzbube, vertritt die Stelle des Sykophanten bei Aristophanes (V. 1410—1469). Die Szene ist interessant um einiger dem Argot und Spitzbubenjargon entlehnten Ausdrücke willen. Man erinnert sich dabei, daß auch der deutsche Humanismus für das Rotwelsch hohes Interesse zeigte. Der Liber Vagatorum, ein Gaunervokabular, war ein verbreitetes, u. a. von Luther herausgegebenes Buch im 16. Jahrh., und der schon genannte Johann Valentin Andreae hat das Rotwelsch sogar in seinem Turbo dramatisch verwendet. Der Gauner der Néphélococugie zählt seine Künste im Falschspiel und Taschendiebstahl auf. Man hat kein Verlangen nach ihm im Wolkenkuckucksheim.

XLII. S. und A. (= 1470—1493).

Dans l'air où assis nous sommes
Nous voyons de toutes partz
Deçà et delà espars
Mille et mille sortes d'hommes:
Ici demeure arresté
Dans le mellieu d'une escolle
Le philosophe crotté
Qui fait tonner sa parolle
Et voulant s'auctoriser
Pour les autres depriser,
Discourt sur le poil d'un lievre
Ou la laine d'une chevre.
Le medecin est icy
De biens et d'argent farcy,
Pource que bien il devine
Sur la couleur de l'urine
Et plus se void reputé
Que beaucoup il a jeté
D'hommes de nom et de marque
Dedans l'infernalle barque.

De ce costé le bravache
Ses pas mesure en marchant
Et de tout se va faschant
Mesme son chapeau le fasche,
Le point d'honneur il reçoyt
Et d'un seul mot il s'offense:
Mais c'est contre ceulx qu'il croid
N'oser se mettre en deffense.
Là le courtisan flatteur
Enfin dissimulateur
Vend sa fumée et contente
L'acheteur de vaine attente,
Là le subtil mercadant
Au gaing est prompt et ardent
Et falsifie à sa guise
Ce qu'il vend de marchandise,
Là l'usurier sans repos
Va rongeant jusques aux os
Le pauvre homme et luy assemble
Le sort et l'usure ensemble.

XLIII. = Vögel 1494—1552. Prometheus als Überläufer rät zu scharfen Bedingungen. So soll man für Coquard die Dame Zelotypie als Gattin fordern, die eine überaus gewaltige Macht im Himmel und auf Erden hat. Auch berichtet Prometheus von dem kläglichen Schicksal und der Verzweiflung des seiner Macht beraubten Priap.

XLIV. S. und A. = 1553—1564.

Ici font flamber les rues
De leurs joyaux et atours
Les femmes qui sont tousjours
En leurs habitz dissolues,
Elles monstrent leur tetin
Et masquent leur face, affin
Que l'amant transi leur touche
Le tetin avant ba bouche,
Et qu'il aille recepvant
Le plaisir d'aymer, devant
Qu'il conçoyve dedans l'ame
Combien l'amour a de flamme.

Decà des Dames plus fines
Pour leur grossesse cacher
On void la rue empescher
Portant des larges basquines,
Là marchent à graves pas
Renforcées par le bas
Celles qui deux culz supportent
Souz les robbes qu'elles portent,
Lesquelz, l'un de chair, la nuict
Leur sert à prendre deduict,
L'autre de laine et de bourre
Autour leurs fesses embourre.

XLV. = Vögel 1565—1693. Die himmlischen Gesandten. Der Triballer ist weggelassen. Da die Zelotypie als Bastardkind des Juppiter doch keine allzugroßen Ansprüche stellen kann, geht man schließlich auf die Forderung ein.

XLVI. S. (= Vögel 1694—1705) nimmt in der Art der vorausgehenden Spottstrophen die Conseillers vor.

XLVII. S. E. (= V. 1706—1719. Statt des Boten Mercure).

XLVIII. Sechs Strophen, die 5 ersten als von Halbchören gesungen bezeichnet (= Vögel 1720—1765).

5. Qu'ils luittent en leur couche
Au camp clos de l'Amour
Se serrans de maint tour
Et les flancs et la bouche
Et qu'aux combatz emeuz
Ilz rendent de leurs feux
La chaleur terminée,
Hymen! ô hymenée!

6. Donne leur ô bon pere
Qu'ilz ayent des enfans
En beautez triomphans
Ressemblans à leur mere:
Et suivans d'un bonheur
La divine grandeur
A leur pere donnée,
Hymen! ô hymenée![47])

Man sieht, diese Komödie ist, um mit dem Autor selbst zu reden, non moins docte que facétieuse. Nur ein doctus poeta im Geiste der Renaissance konnte soviel Gelehrsamkeit und Mühe an das Projekt einer Aristophanesnachahmung setzen. Die vorstehende Inhaltsübersicht gibt zugleich eine Vorstellung davon, wie er die Gelegenheit zu direkt gelehrten Exkursen auszunützen versteht. Ein Beispiel für viele zur Veranschaulichung seiner Arbeitsmethode: Unter den vielen gelehrten Belegen für die hohe Bedeutung der cocus lesen wir auch den folgenden:

Ce preux Ajax indompté de courage,
S'il faut au moins croire le tesmoignage
De Lycophron, autheur digne de foy,
Estoit Cocu et le filz d'un grand Roy
Luy-mesme chef entre les chefz de Grece etc.

Gedacht ist an das mysteriöse Gedicht Alexandra von Lycophron, wo in der abstrusen Manier des Autors der Untergang des Lokrers Aias gemalt wird. Sein Leichnam schwimmt, bald auftauchend, bald versinkend, wie ein κηρύλος (Tauchervogel) im Meer. Ihn schildert der bald mit entlegenen Metaphern bald mit eigentlichen Ausdrücken wirtschaftende Stil 395 als einen κόκκυγα κομπάζοντα μαψαύρας στόβους um der Eigenart des Lebenden willen. Nun wissen wir, daß dieses Gedicht besonders durch die bald berühmte lateinische Übersetzung des großen Philologen Scaliger der für entlegene Literatur ja stets empfänglichen Zeit bekannt wurde. Diese aber erschien zuerst 1566 in Canters Ausgabe. Hier — der Schluß scheint mir nicht zu gewagt — empfing Le Loyer die Anregung zu seiner gelehrten Note, um so mehr als er desselben Canterus Euripidesausgabe in der Vorrede zu seinem Wolkenkuckucksheim lobend erwähnt. Die ergiebige Ausbeutung der antiken Priapea mit ihren wenigen typischen Motiven wird durch die Übersicht

klar geworden sein. Das burleske Element seiner Dichtung steht aber zweifellos in engem Zusammenhang mit der pantagruelistischen Schriftstellerei. Stark ausgebeutet hat der Autor das Kapitel 12 des dritten Rabelaisbuches Comment Pantagruel explore par sors virgilianes quel sera le mariage de Panurge. Hier fand er viele gelehrte Betrachtungen über Hahnreischaft.

Man vergleiche mit dem gegebenen Résumé die folgenden Ausführungen:

1. Minerve, déesse puissante, fouldroyante, ennemie des coquz.
2. Die Schilderung der galanten Liebesabenteuer des Jupin.
3. Dabei wird erwähnt die recht entlegene Weisheit (schol. Theokr. 15, 64, Paus. II, 17, 4), daß Juppiter sich en coqu verwandelte, quand il depucella Juno, sa soeur.
4. Der Vorschlag zu seiner Heilung ist der gleiche an beiden Orten: Je vous luy couperay les couillons tout rasibus du cul.
5. Néphéloc: Quant à la force un cocu hazardeux
Comme l'on dict, en vaut tousjours bien deux.
Cornard: C'est comme on dict au Tric-Trac, ce me semble,
Qu'au petit Jan et au grand Jan ensemble,
Le jeu vaut quatre et est double le jeu,
Quand chasque Jan son rang fournir a peu,
Ainsi dict-on en la maniere telle
Des bons Cocus que bons Jans on appelle,
Lesquelz de force, et d'haleine, et de ardeur,
En valent deux quand ilz sont en fureur.
Rabelais: Hercules ne vous combattroit en ceste fureur, mais c'est ce que l'on dit que le Jan en vault deux, et Hercules seul n'osa contre deux combattre. Je suis Jan? dist Panurge. Rien, rien, respondit Pantagruel. Je pensois au jeu de lourche et de tricquetrac.

Eine eigenartige psychologische Beobachtung macht der Leser beim Vergleiche der Néphélococugie mit den übrigen mystischen Schriften des Autors. Es sind zum Teil dieselben geheimwissenschaftlichen Praktiken, die er selbst nachmals aufwies, die er im Wolkenkuckucksheim verspottet. Das oben erwähnte Buchstabenspiel findet seine Parallele an dem Rätsel des alchemiste:

Escoute au moins les vers de la Sibille:
Mon nom est faict de neuf lettres sans plus
Et de deux foys deux syllabes entieres,
Les trois qui vont en ordre les premieres,
Six lettres ont, et l'autre a le surplus,
Le tout est clos de cinq lettres muettes
Qui ont valeur en leur nombre Gregeoys
(Man denke an das ‚αxχ'!)
De sept fois deux et de cent par trois fois,
Quand elles sont des voielles distraictes.

Es klingt wie eine Travestie auf des Verfassers spätere Bemühungen um Herstellung einer historischen Kontinuität zwischen den kleinsten Örtchen seiner Heimat und den Völkern und klassischen Stätten des Altertums, wenn er von Toulouse redet:

où Amalté a longtemps habité
Et a Jupin là mesmes allaicté,
Non dedans Crete, et pour reconnoissance
Luy a laissé sa corne d'abondance.

Diese eigenartige Doppelstellung nehmen aber gerade die besten Köpfe der Zeit den Geheimwissenschaften gegenüber ein, die es ihnen doch allen mehr oder weniger angetan haben. Man denke an den etwas jüngeren Schwaben Johann Valentin Andreae.

Im hohen Grad bemerkenswert ist die trotz aller Originalität der Vorlage gegenüber beobachtete Treue. Die vorurteilslose Luft der Renaissance hat noch Raum für alle antiken Autoren, sie wendet Pindar wie Aristophanes ihr Interesse als anzuerkennenden Klassikern zu, und sie vermag es, ohne Hereinzerren moderner oder fremder technischer Veränderungen den Mechanismus des Vorbilds im wesentlichen unangetastet zu lassen.

Mit Pierre Le Loyer sind wir bereits in das 17. Jahrh. eingetreten. Das Ideal des weltmännischen Kavaliers und des Hofmanns, das uns in jener Zeit nicht ohne Beziehung auf seine französische Heimat auch in Deutschland begegnete, verdrängt das des gelehrten Humanisten. In den Salons geistreicher Damen erhalten die Dichter ein neues Forum für die Erzeugnisse ihrer Muse. In der Forderung vollendeter Feinheit der Rede, in dem Meiden alles Vulgären lebt sich die Renaissance aus, in dem Euphuismus Englands, in dem Kultorismus Spaniens, im stilo culto Italiens und in dem Preziösentum Frankreichs, dieser barocken Übertreibung des klassischen, am Altertum gebildeten Stils. Dieser Stil weiß sich durchaus noch in lebendiger Verbindung mit den Idealen der Renaissance. Jean Louis Guez, Herr von Balzac ⟨1597—1654⟩, das Orakel des Hôtels de Rambouillet, trägt in seinen geistreichen geschichtlichen Abhandlungen in das Altertum seine Auffassungen hinein und rühmt die Unterhaltungsgabe und Urbanität des römischen Volkes, dessen niedere Schichten selbst précieux gewesen seien. Diese Stellungnahme mag man sich als Hintergrund zu einer literarischen Aktion denken, bei der Aristophanes eine mehr als seltsame Stelle erhalten hat. Man weiß, daß neben dem preziösen Schrifttum ein breiter Strom burlesker Dichtung und Romanschriftstellerei herlief. In den überaus beliebten Travestieen auf Virgil, Homer, Ovid und in den komisch-grotesken Romanen Scarrons und des Cyrano von Bergerac darf man vielleicht eine Reaktionsbewegung gegen den gespreizten Ton des Preziösentums erblicken, vielleicht aber auch eine die gleichen Mittel der Sprachphantastik, die die sich auslebende Bildung des Klassizismus an die Hand gab, auf das Niedrige übertragende literarische Strömung. Ein lesenswertes Dokument des Kampfes der Preziösen gegen das Burleske liegt vor in des Jesuiten Vavasseur ⟨1605—1681⟩ Werk De ludicra dictione, das bezeichnenderweise Balzac, seinem intimen Freunde, gewidmet ist ⟨1658⟩. Diese Tendenzschrift gegen die iocularis et ridicula dictio, quam homines

nostri burlesque appellant, ist ein Kind der letzten Epoche der Renaissance, die in ihrem Kunsturteil an der Hand der Alten so sehr erstarkt ist, daß sie dieses auch in den widerstrebendsten Elementen antiker Kunstbetätigung beruhigt wiederfindet und es fertig bringt, auch das bekannte Testament des Schweins, ein Erzeugnis derben, die Juristensprache parodierenden römischen Witzes, unter die Fittiche ihres Kunstgeschmacks zu nehmen. Vavasseur erweist, daß das Burleske der Antike tatsächlich und grundsätzlich fremd war.* Seine Dialektik wird auch mit Aristophanes fertig.[48]) Die zeitgenössischen Gelasimi dürfen sich nicht auf ihn berufen, denn gerade er hat nach dem übereinstimmenden Zeugnis des Altertums als ein Schriftsteller von reinster attischer Prägung gegolten. Gewisse Freiheiten seiner Diktion, wie etwa die ὑποκοριστικά und die langen Wortungeheuer oder die Idiotismen seiner Perser, Bauern und seiner Fremden sprechen nicht dagegen, denn sie sind erstens äußerst spärlich im Verhältnis zu dem gesamten Sprachmaterial zur Anwendung gekommen, während die Gelasimi toti et perpetui in istis nugis weilen. Und zweitens besteht ein sehr gewichtiger Unterschied darin, daß das, was er gut und richtig gemacht hat, von anerkannten Autoritäten wie Quintilianus und Joannes Chrysostomus geradezu zur Nachahmung für den Stilisten und Redner empfohlen werden konnte, während die Schriften der Gelasimi selbst nach ihrer eigenen Anschauung sich eines gleichen erzieherischen Einflusses auf Franzosen oder gar Ausländer keineswegs rühmen können. Im ganzen macht die Darstellung nicht den Eindruck, als ob es dem gelehrten und dialektisch gewandten Jesuiten bei dieser Mohrenwäsche recht wohl gewesen sei. Er atmet denn auch freier im folgenden Kapitel, das von Menander handelt.

Rückschauend werden wir es als ein zusammenfassendes Charakteristikum der Epoche der französischen Renaissance buchen dürfen, daß Aristophanes als griechischer Klassiker der imitatio wert erscheint, daß von einer klassizistischen Verengung des Autorenkreises zu einem Kanon des Geschmacks noch keine Rede ist. Ja wir sind erstaunt, schlechterdings alle Strömungen der Renaissance mit Aristophanes beschäftigt zu sein, die burlesken Pantagruelisten, die Plejade, das Preziösentum. Nur in dieser verhältnismäßig vorurteilsfreien Luft konnte der Versuch einer Nachahmung trotz aller Originalität so überraschend treu im Kolorit der Figuren und im komischen Tonfall gelingen.

Wir werden sofort im weiteren Verfolge unserer Aufgabe auf eine fundamentale Änderung des Sachverhalts stoßen.

Mit Vavasseur stellen wir seinen Ordensgenossen René Rapin ⟨1621 bis 1687⟩ zusammen. Persönlicher Ehrgeiz und Eifersucht hat die beiden ge-

* Seine Hauptthesen sind: I. Ludicra dictione non usi Graeci scriptores, non usi Latini. II. De ludicra dictione nihil ulli praeceperunt antiqui scriptores. III. Ludicra dictione utendi nulla causa est, non utendi causae multae sunt.

lehrten Jesuiten in einen Federkrieg verwickelt, im Grunde aber stehen sie sich, die beide das Latein in gebundener und ungebundener Rede mit artiger Eleganz handhaben und seltsame Nachzügler der Renaissance darstellen, nicht eben sehr fern, wenn auch bei Rapin jene charakteristische Umdeutung der gesamten Antike in den preziösen Geschmack im Geiste Balzacs fehlt. Bezeichnend für Rapins Denkart ist die Auffassung der Regeln als eines Systems des richtigen und natürlichen Verstandes, wonach das Irreguläre als unnatürlich nie gefallen kann oder höchstens in einzelnen, zufällig natürlich geratenen Zügen. Den Aristophanes kanzelt er in seinen Réflexions sur l'éloquence, la poétique etc. II ‹1686› 197 ff. etwa im Sinne des auch angezogenen Plutarch ab. Les termes bas et vulgaires ne doivent pas être permis sur le théâtre, s'ils ne sont pas soutenus de quelque sorte d'esprit. Rapin verwirft alle caractères outrés, alle karikierenden Übertreibungen des «Natürlichen». Gelegentlich wird man stark an den preziösen Geschmack erinnert, der hier allerdings sich öfters auf Plutarchs Vorgang berufen darf. So werden die Wortungeheuer und die stilwidrige Mischung des Komischen und Tragischen im Sinne der Opposition gegen den burlesken Stil getadelt, Aristophanes ist mit seinen Trivialitäten ein malhonnête homme. In einer überraschenden Weise wird beständig an das Urteil des Hofes und der guten Gesellschaft appelliert, und in demselben Atem wird zugleich die Natur und das Natürliche als damit identisch gepriesen. Allerliebst ist folgende Begründung: Personne n'a aussi porté le ridicule de la comedie plus loin parmi nous que Molière, car les anciens poètes comiques n'ont que des valets pour les plaisans de leur théatre, et les plaisans du théatre de Molière sont les marquis et les gens de qualité. Les autres n'ont joué dans la comédie que la vie bourgeoise et Molière a joué tout Paris et la cour. Andererseits heißt es C'est le grand art de la comédie de s'attacher à la nature et de n'en sortir jamais . . . und Les proverbes et les bons mots du peuple n'y doivent pas être soufferts, s'ils n'ont quelque sens plaisant et s'ils ne sont naturels. Ein uneingeschränktes Lob erhält nur Terenz, der Natur und den Ton der feinsten Gesellschaft hatte, dagegen erhält Molière einen Tadel wegen der im Bourgeois gentilhomme und Malade imaginaire gezeichneten outrierten Charaktere. Immerhin hat er damit am Hofe reussiert, où l'on est si délicat. Mais tout y est bien reçu jusqu'aux divertissements de province, quand ils ont quelque air de plaisanterie: car on y aime à rire plus qu'à admirer. Die Stelle ist interessant für die Stellung der Epigonen der Renaissance zu dem Dichter der Précieuses ridicules.

Die auf Richelieus Anregung entstandene Pratique du théâtre ‹1657› des Abbé d'Aubignac läßt, was die aristophanischen Komödien anlangt, die Wahl, ob sich die verblüffenden Mängel und die Regellosigkeit seiner Komposition erklären aus der Eigentümlichkeit der alten Komödie, oder ob vielmehr die Zerstörung der Texte und Mißgeschicke der Überlieferung daran die Schuld

tragen ⟨vgl. III, 5, I, 8, II, 9⟩. Dieser letztere Ausweg wird uns gegen das Ende unserer Darstellung hin noch einmal an einer entscheidenden Stelle begegnen. Hier mag er neben Rapins Verdikt erwähnt sein als Zeugnis für ein bereits lebhaft empfundenes Mißbehagen, das die rechte Einordnung eines Dichters vom Schlage des Aristophanes in das Idealbild der Antike verursachte.

Im Kampf mit den Epigonen der Renaissance erringt sich Nicolas Boileau ⟨1636—1711⟩ seine literarische Bedeutung. Sein art poétique wird der ästhetische Kodex jener spezifisch französischen Renaissance, die ihren eigenen bon sens, ihre raison mit verblüffender Sicherheit in den Alten wiederfand. Hatte die eigentliche Renaissance sich tatsächlich an einige antike Autoren gehalten, wie Homer, Pindar, Plato, die Tragiker und vor allem die lateinischen Dichter, wobei ihnen aber jede Notiz aus dem Altertum teuer und wert war und der Bereicherung ihrer gelehrten Dichtkunst wohl dienen mochte, hatten die preziösen Epigonen ihr erstarktes Kunsturteil der gesamten Antike untergelegt, um auch so sich als Erben der humanistischen Tradition zu charakterisieren, so wagt man nunmehr eine freiere Stellung zu den außerhalb des Kanons stehenden antiken Schriftstellern. In einem wußte sich Boileau eins mit den Ästhetikern der Akademie und der preziösen Gesellschaft, in der Bekämpfung des Burlesken. Nur waren ihre grundsätzlichen Voraussetzungen zu dieser Stellungnahme verschieden genug. Verwarfen die Preziösen es von der Forderung des sublime aus, so war für Boileau maßgebend der bon sens, der ihn auch andererseits ebenso gegen den Schwulst und die hohle Aufgeblasenheit opponieren ließ, wie er denn auch den Jammerhelden des preziösen Frauenromans übel zugesetzt hat in seinem Totengespräch Les Héros de Roman 1664. Aber es ist doch der droit sens bei Boileau im Einvernehmen mit der Schicklichkeit und Vornehmheit. Evitez la bassesse! ist eine seiner Hauptforderungen, und Pseudolonginus de sublimitate sein Orakel. So wird er bei aller Verehrung des Altertums gedrängt zur Ignorierung weiter Gebiete antiken Schrifttums. So verwirft er die Posse und die niedere Komik grundsätzlich als der Vernunft und Wahrheit widerstreitend. Für seine Beurteilung des Aristophanes sind kennzeichnend die Verse des Art poétique ⟨III, 339 ff.⟩:

> Aux accès insolens d'une bouffonne joie
> La sagesse, l'esprit, l'honneur furent en proie.
> On vit par le public un poète avoué
> S'enrichir aux dépens du mérite joué
> Et Socrate par lui dans un chœur de Nuées
> D'un vil amas de peuple attirer les huées.

Ganz anders lautet das Urteil über Menander. Die Palme aber erhält Terenz. Hat selbst Molière allzuoft

> quitté pour le bouffon l'agréable et le fin
> et sans honte à Térence allié Tabarin,

so darf es von dem dimidiatus Menander in Versen, die an die aristotelische Kunstkritik des Altertums und der Renaissance erinnern, heißen:

Ce n'est pas un portrait, une image semblable,
C'est un amant, un fils, un père véritable.

Mit Boileaus im Grunde selbständigem poetischen Rationalismus, mit seiner unbekümmerten eklektischen Stellung zu den Autoren des Altertums vertrug sich sehr wohl eine glühende Begeisterung für die Antike, so wie er sie nun einmal verstand, und der kühle Gesellschaftspoet wurde bis ins Innerste erregt durch den Streit über den Vorzug der Alten oder der Neueren, durch die berühmte Querelle des anciens et des modernes, in der er einer der leidenschaftlichsten Anwalte der Alten war. Um so beachtenswerter erscheint gerade sein Urteil über Aristophanes, zumal in einem Buch, das bald als kanonisches Evangelium des Geschmacks gelten sollte. So sind wir zunächst erstaunt, in den Werken Racines, eines Parteigängers des Boileau auch in der querelle, eine Nachahmung der Wespen unter dem Titel Les Plaideurs vorzufinden. Persönliche übele Erfahrungen des Autors in einem Prozeß mochten den ersten Anlaß gegeben haben zur Abfassung des Stückes, das das aristophanische Motiv erweitert, indem es nicht nur die sinn- und ziellose Sucht zu richten, sondern auch die nicht minder verhängnisvolle Lust am Prozessieren aufs Korn nimmt. Aber zur richtigen Einschätzung des Unternehmens muß ich den Leser bitten, Racines eigene préface zu den Plaideurs zu lesen, die eigentlich nichts weiter ist als eine précaution oratoire, die sich feierlichst gegen etwaige Mißverständnisse verwahrt. Es handelt sich hier, so heißt es etwa in dieser Vorrede, in der Racine, wie Terenz in seinen Prologen, pro domo redet, eigentlich gar nicht um eine richtige Komödie, die allerdings besser daran täte, der régularité de Ménandre et de Térence als dem Aristophanes zu folgen, sondern um ein Experiment, ob die bas mots des Atheners auch auf der modernen Bühne noch sich als wirksam erweisen können. In der Tat fand auch das Stück, 1668 im Hôtel de Bourgogne aufgeführt, bei der Mehrzahl eine nur kühle Aufnahme. Und wie viel Seinewasser war in den dionysischen Wein gegossen!

1. Dem aristophanischen Philokleon entspricht der juge Dandin, der übrigens aus Rabelais III, 41 stammt. Ähnlich wie Xanthias (Wespen 54ff.) seinen Herrn, so charakterisiert Petit-Jean, der Portier, den mürrischen Richter. Hierbei sind zahlreiche Züge aus Aristophanes verwendet, gelegentlich bemerkt man auch Steigerungen oder wenigstens charakteristische Veränderungen von Motiven. Auf Wespen 104 geht es zurück, wenn es von Dandin heißt:

Il veut bon gré mal gré
Ne se coucher qu'en robe et qu'en bonnet carré.

Auch hier muß es der Hahn bitter büßen, zu spät geweckt zu haben.

Il disait, qu'un plaideur dont l'affaire allait mal,
Avait graissé la patte à ce pauvre animal.

Es entspricht auch die Handlung der aristophanischen, insofern der Sohn, Léandre, den Alten durch einen strengen Gewahrsam kurieren will, aus dem dieser vergebens ausbrechen will. Die Rede Dandins ist mit zahlreichen Eigentümlichkeiten der französischen Juristensprache gespickt. Gelegentlich muß er sich selbst ironisieren:

Mais où dormirez-vous, mon père?
A l'audience.

Aber die Liebesintrigue darf nun einmal in dem französischen Stück nicht fehlen. Und so ist Léandre zum Sterben verliebt in Isabelle, die Tochter des Nachbars Chicaneau, der seinerseits leidenschaftlicher plaideur ist. In der Figur des Intimé, des Sekretärs des alten Dandin, gewinnt der Dichter die Rolle des confident für den Liebhaber.

Tout auprès de son juge il s'est venu loger.
L'un veut plaider toujours, l'autre toujours juger.
Et c'est un grand hasard s'il conclut votre affaire
Sans plaider le curé, le gendre et le notaire.

Die Intrigue wird dadurch notwendig, daß es unmöglich ist, sich der ängstlich abgeschlossenen Tochter des Prozessierers zu nähern.

A moins que d'être huissier, sergent ou procureur
On ne voit point sa fille, et la pauvre Isabelle,
Invisible et dolente, est en prison chez elle.

Racine hat in seiner Komödie gelegentlich von einem aristophanischen Kunstmittel Gebrauch gemacht, dem der Parodie. So hat er, wie jener den Euripides, den Corneille verschiedentlich herangezogen. Der Intimé rühmt die Gerissenheit seines Vaters mit einem aus Rabelais I, 5 entlehnten Zug und einem Vers des Cid:

Ses rides sur son front gravaient tous ses exploits,

was Corneille dem Autor höchst übel vermerkte. Wir verlassen den Intimé mit der Hoffnung, daß seine List den Liebenden zum Sieg verhelfen wird und sehen in Szene 6 den Chicaneau vergebens versuchen, in das Haus seines Richters zu dringen. Ihm gesellt sich in Szene 7 ein weibliches Pendant bei, Madame la comtesse de Pimbêche. Zunächst erzählen sich beide mit Behagen und großer Weitschweifigkeit von ihren Prozessen. Durch ein zufälliges Mißverständnis aber geraten sie selbst hitzig hintereinander, und der erste Akt schließt mit einem stürmischen Wortwechsel.

Es erscheint bemerkenswert, daß Racine diese ergötzliche Szene nach einem tatsächlichen Vorfall gestaltet hat, der ihm durch seinen Freund Boileau bekannt geworden war. Das Urbild war eine plaideuse von Profession, eine Komtesse von Crissé, der man ebenfalls schließlich das Prozessieren gelegt hatte, worüber sie in namenlose Wut geraten war, die sich auch an einem unbeteiligten, wohlmeinenden Berater entladen hatte. Wir hören auch, daß die Schauspielerin, die zuerst die Rolle spielte, das tatsächliche Auftreten dieser Dame nachzuahmen suchte. Elle prit un habit couleur de rose seche et se mit un masque sur l'oreille.

II. Der Intimé, als huissier verkleidet, überbringt die Ladung der Komtesse an den alten Chicaneau, zugleich auch einen Liebesbrief des Léandre. Chicaneau kommt hinzu, hocherfreut, daß er seine Tochter mit einem huissier über einen Prozeß konferieren sieht. Er lobt sie mit einer Parodie der Worte des Don Diègue im Cid (I, 8):

Viens, mon sang, viens, mon fils, viens réparer ma honte.

Die Tochter hat das Liebesbillet beim Nahen ihres Vaters zerrissen, das der Prozessierer für die Ladung hält. Zum Glück findet sich eine Kopie. Chicaneau läßt sich in anfänglichem Zweifel über die Echtheit des Sergent zu Injurien hinreißen, überzeugt sich aber

schließlich von seinem Unrecht. Léandre, als commissaire verkleidet, erscheint, um den Handel aufzunehmen. Die Personalien der Sünderin werden festgestellt, wobei die Liebenden scheinbar über die Urkunde der Vorladung, tatsächlich über das Liebesbillet reden.

Vous ne l'avez donc pas déchiré par dépit
Ou par mépris de ceux qui vous l'avaient écrit?
Monsieur, je n'ai pour eux ni mépris ni colère.

Der Intimé führt das Protokoll der Verhandlung, das der chicaneau aveuglément unterschreibt. In der 7. Szene berichtet Petit-Jean von dem Entwischen des Alten.

Il me redemandait sans cesse ses épices (= Gerichtssporteln und Spezereien)
Et j'ai tout bonnement couru dans les offices
Chercher la boîte au poivre: et lui, pendant cela,
Est disparu.

Der Alte erscheint denn auch — ein aristophanischer Zug (Wespen 317) — in einer Dachluke und hört die Beschwerden von allen Seiten an. Es trägt jeder seinen Handel vor, der Chicaneau, die Comtesse, der noch als huissier verkleidete Intimé. Der nunmehr unverkleidete Léandre ermahnt die Parteien zum Weggehen, der Alte wird von neuem dingfest gemacht und in den Keller gesteckt. Er weiß sich jedoch durch das Kellerloch bemerkbar zu machen, und die Audienz beginnt von neuem. Dabei stürzt der Chicaneau in den Keller, und der zurückgebliebenen Komtesse bleibt nichts anderes übrig, als sich mit Protest zu entfernen. In der 13. Szene erscheint Dandin hinkend wieder auf der Bildfläche, flucht seinem Sohn und stöhnt eine neue Parodie des Cid (I, 6):

Acheve, prends ce sac, prends vite.

Die Entwicklung der Handlung entspricht im folgenden genau der aristophanischen. Der Vorschlag eines Hausgerichts wird von dem Richter akzeptiert. Dabei werden zahlreiche aristophanische Züge verwendet. Auch der Hundeprozeß fehlt nicht, nur hat der französische Hund nicht einen Käse, sondern einen chapon gemaust. Auch zwei Advokaten werden bestellt.

Vous, maître Petit-Jean, serez le demandeur
Vous maître l'Intimé, soyez le défendeur.

III. Sehr possierlich wird der Hundeprozeß ausgestaltet. Petit Jean bekommt dabei von einem Souffleur zugeblasen. Er holt ungeheuer weit aus mit seiner Anklagerede und beginnt bei dem Schicksal der Welt im allgemeinen und bei den Großen der Geschichte, wobei es eine Menge von Mißverständnissen setzt, da er die Worte des Souffleurs nur halb versteht. Auch Zeugen weiß er beizubringen:

Tenez: voilà la tête et les pieds du chapon.

Auf der Gegenseite beginnt der Intimé sein Plaidoyer in Falsettstimme. Er hebt an mit einer Verwendung des Prooemiums von Ciceros Rede pro Quintio, das in der Tat ein Advokat der Zeit in der Sache eines Zuckerbäckers gegen einen Bäcker bemüht hatte. Da hieß es: «Quae res in civitate duae plurimum possunt, hae contra nos ambae faciunt in hoc tempore, summa gratia et eloquentia». Diese Feststellung erscheint auch im vorliegenden Fall angebracht.

D'un côté le crédit du défunt m'épouvante,
Et de l'autre côté, l'éloquence éclatante
De maître Petit-Jean m'éblouit.

Er wirft des weiteren mit Zitaten aus Aristoteles, Pausanias und allen möglichen anderen Autoren um sich und kennt auch aus den Digesten De vi (de caponibus) eine Stelle Si quis canis, er rückt, wie der aristophanische Kollege, das Vorleben seines Klienten in das hellste Licht.

Témoin trois procureurs dont icelui Citron
A déchiré la robe. On en verra les pieces.

Mit den Worten Je finis holt er zu einem neuen Redeerguß aus, indem er eine Kosmogonie von der Erschaffung der Welt und der Elemente gibt. Dabei schläft Dandin sanft ein. Nach seinem Erwachen muß er es sich gefallen lassen, daß die Kinder des Angeklagten ihm vorgeführt werden, was dem Alten doch schließlich zu bunt wird (vgl. Wespen 976).

Tirez donc. Quels vacarmes!
Ils ont pissé partout.
Monsieur, voyez nos larmes.

In der Schlußszene nahen Chicaneau und Isabelle den Schranken. Dabei gerät selbst der mürrische Alte ins Feuer, das freilich bei weitem nicht so ungestüm lodert als bei Philokleon am Schlusse der Wespen in Gesellschaft seines Dirnleins. Chicaneau wird überführt, da er im Glauben, das Protokoll zu unterschreiben, tatsächlich den Ehekontrakt unterschrieben hat, und alles löst sich in Wohlgefallen auf. Auch Dandin ist nicht abgeneigt und schließt das Stück:

C'est en votre faveur, ma bru, ce que j'en fais.
Allons nous délasser à voir d'autres procès.

Die Gegenpartei in der Querelle wird besonders vertreten durch Perrault. Seine Parallele des anciens et des modernes erschien 1693. Hier verficht ein Abbé die Sache der Modernen gegen einen président. Eine dritte Persönlichkeit, ein Chevalier, ist gleichfalls der modernen Seite zugetan. Seine Behauptungen sind oft kühn und weisen eine verdächtige Verwandtschaft mit jenem durch Schülerabneigung diktierten, durch Sachkenntnis nicht getrübten Aburteilen über die alten Autoren auf. Des Aristophanes Komödien werden, als die Rede auf sie kommt (II, p. 139 ff.), rundweg abgelehnt. Die Übersetzung der Dacier sei verdienter Mißachtung anheimgefallen, da die meisten Leser mit der Lektüre nicht einmal zu Ende gekommen seien. Man habe nichts als méchans mots und fades plaisanteries gefunden. Auch fehlt nicht der Hinweis auf die Wolkenkomödie, qui fut cause de la mort de Socrate. Besser immerhin als Aristophanes, aber schlecht genug kommen vor dem Richterstuhl des modernen Säkulums Plautus und Terenz weg.

Daß der Name der Madame Dacier hier in Verbindung mit Aristophanes auftritt, darf als typisch gelten. Tatsächlich war man in Frankreich vor Brumoys Théâtre im wesentlichen auf den Aristophanes der Dacier angewiesen, da ein wirkliches Studium des Textes selbst in nur ganz vereinzelten Fällen nachzuweisen ist. Die Dacier erregt aber ein ganz besonderes Interesse dadurch, daß sie auf ganz isoliertem Posten für die Wertschätzung dieses Autors bewußt gekämpft hatte. Nicht ohne Lächeln nahm das galante gebildete Frankreich von dieser Schrulle der femme savante Notiz. Aristophanes war übrigens nicht ein Fremdling in ihrem Vaterhaus. Tanaquil Faber, ihr Vater und Lehrmeister in philologicis, hat — o seltsame Ironie! — eine Übersetzung der Ecclesiazusen und Anmerkungen zu diesem noch kaum beachteten Stück herausgegeben, die in der Folgezeit sehr oft neu aufgelegt und verwendet worden sind.[49]) Leichter, heißt es in seiner vita des Dichters, möchte sich einer dem süßen Liede der Sirenen verschließen,

6*

als daß er von der facundia des attischen Dichters unbetört bliebe. Es mag überhaupt eine freie, vorurteilslose Luft im Hause dieses Gelehrten geweht haben. «Er sahe sehr wohl aus und war ein galant Homme, wie er denn stets wohl gekleidet und parfumiert gewest, sich auch öfters gantze Kästen voll Handschuh, seidene Strümpffe und Nadeln aus Engelland, wie auch allerhand Essentzen, Rauchwerck und Poudres von Paris und Rom bringen lassen, seine Freunde damit zu beschenken. Man beschuldigt ihn auch, daß er sehr verliebt gewest, und einem gewissen Frauenzimmer zu Saumur zu Gefallen die Profession zu Leiden ausgeschlagen.» So charakterisiert ihn der alte Jöcher. Und in der Tat glaubt man einen solchen Mann zu hören, wenn man seine noch heute lesenswerten Noten zu den Ecclesiazusen vornimmt. Keine Spur von gelehrter Pedanterie, im Gegenteil liebenswürdige Sorglosigkeit! Einer kurzen Belegstelle folgt die Angabe, daß dieselbe Erscheinung oft begegnet, oder es fehlt für eine Behauptung überhaupt eine Belegung. «Otiosi quaerant.» Gern werden obszöne Dinge gestreift, schalkhaft aber, nachdem das Wesentliche gesagt ist, eine Erörterung abgelehnt, so über Onanie, die σχήματα des Beischlafs und moderne literarische Erscheinungen darüber. Sed prodit Praxagora. Illam audire operae pretium est, nam quid faciant, facere soleant mulieres novit callide. . . Arrige itaque aures, intende oculos, cave ne modo aliud. Interessant sind seine Parallelen zur vulgären Redeweise aus dem zeitgenössischen Französisch. Gelegentlich des Verses 105 (ἐπιοῦσα ἡμέρα) macht er, wohl als erster, auf die Tatsache aufmerksam, daß der ἐπιούσιος ἄρτος im Vaterunser nicht das «tägliche» Brot, sondern das «Brot für morgen» ist, auch hier wie immer liebenswürdig spielerisch in der Form, ohne gelehrte Gravität. Eine Anzahl Urteile von Zeitgenossen über diesen eigentümlichen Aristophanesfreund liest man bei Thomas Pope Blount, Censura celebrium authorum 1694. Man erkannte Gelehrsamkeit und Witz an, empfand aber die saloppe Darstellungsform gelegentlich als unangemessen. Manche stießen sich auch daran, daß Heiliges und sehr Unheiliges, Observationen zur heiligen Schrift und zu den Zoten des Aristophanes, sozusagen auf eine Linie gerückt wurden. Auch Flüchtigkeit und ein gewisser Mangel an eindringender vorsichtiger Überlegung wird getadelt, nicht minder sein Ausbreiten des Obszönen. Potuisset tam sollicite non explicare quaedam, in quibus ipse Aristophanes aliquam obscuritatem affectasse videtur.

Aus ganz anderem Holz war der Sohn geschnitzt, Tanaquil Faber iunior, ein finsterer Zelot und bornierter Pfaffe. Er ist der Verfasser des Buches von der Nichtsnutzigkeit der Poeterei (De futilitate poetices) Amsterdam 1687. Das siebente Kapitel darin erweist u. a. die These antiquos poëtas fuisse impios. Für die Gottlosigkeit der antiken Poeten wird auch die schmähliche aristophanische Sitte verwendet, die Götter in Komödien dem Gelächter preiszugeben. Das wird eingehender am Plutus klargemacht, den

der Fanatiker wohl aus der schwesterlichen Übersetzung kannte. Das zehnte Kapitel beweist, daß die Verbrechen der Poeten zugleich Folge und Beweis ihrer Gottlosigkeit seien (scelera poetarum impietatis ipsorum effectum et argumentum firmissimum esse). Wie viele waren Säufer, wie Aeschylus, der nur betrunken dichtete, wie viele Hurer! Horaz und Sophokles waren gar homosexuell veranlagt. Der Poetenparnass erscheint diesem Mucker als eine Schmutzkloake erster Güte (cloaca omnibus sordibus plena), in der natürlich auch Aristophanes einen Ehrenstuhl hat, infamatus propter calumniarum turpissimum quaestum et mortem Socratis. Mit erfreulichster Sachkenntnis wird der Beweis angetreten, daß alle Poeten Schweinehunde waren. Aristophanes muß auch herhalten, wo es gilt, zu zeigen, daß die Poeten mit ihrem losen Maul jeden, auch den besten, ohne Billigkeit angeifern, wenn sie sich dadurch Geldgewinn oder Popularität verschaffen können.* Der Einwand, daß die Komödie nach dem der Zeit geläufigen Bild quasi in tabula picta, im Bilde, das Leben vorführe, also nütze, wird widerlegt, und es wird natürlich das Gegenteil nachgewiesen, poemata scenica multum nocere (Kap. XVI).[50])

Anne Le Fèvre, die nachmalige Madame Dacier, war nicht das, wozu sie der billige Spott ihrer zahlreichen literarischen Gegner machen wollte, eine femme savante. Die französischen Kritiker haben es sich angelegen sein lassen, festzustellen, daß sie in ihrer Jugend recht hübsch war, und einer von ihnen hat auf die allerliebste Art aufmerksam gemacht, mit der Anne und Monsieur Dacier in der Zeit ihres Brautstands, den Mittellosigkeit sehr in die Länge zog, sich seltsame Liebeszeichen schickten in Gestalt von gegenseitigen liebenswürdigen Anführungen und Zitierungen in den Noten ihrer philologischen Arbeiten, Ausgaben und Übersetzungen. In einer ergreifenden Weise kommt am Schluß der Vorrede zu ihrer Iliasübersetzung die Mutter zu Wort. Sie gedachte, sofort die Odyssee folgen zu lassen. Mais, frappée d'un coup funeste qui m'accable, je ne puis rien promettre de moi, je n'ai plus de force que pour me plaindre. Qu'il soit permis à une mère affligée de se livrer ici un moment à sa douleur. Ihr Töchterchen ist gestorben und hat eine Menge von Hoffnungen und Freuden mit sich ins Grab genommen. Tout cela s'est évanoui comme un songe: à ce commerce si plein de charmes succèdent la solitude et l'horreur . . . Il ne m'est donc pas possible de me remettre si promptement à un ouvrage qui m'est devenu si triste, il faut attendre qu'il ait plu à Dieu de me donner la force de surmonter ma douleur et de m'accoutumer à une privation si cruelle. Es ist ein eigenartiges mütterliches Gefühl der Zärtlichkeit und der schützenden Fürsorge, das sie

---

* Denique poëtae optimum quemque maledictis increpant, quando divitias et favorem populi se eo pacto paraturos sibi sperant, ut factum ab Aristophane aliisque non paucis comoediarum et satyrarum auctoribus, qui nulla calumnia abstinuerunt, quam lectoribus movere posse risum existimavere p. 42.

mit den antiken Autoren verbindet. Sie kämpft für sie zunächst, weil ihre Liebe nicht duldet, daß ihre Schützlinge angegriffen werden, und erst in zweiter Linie aus Gründen des Geschmacks und der Vernunft. So wird ihr der Vater Homer einmal in Erinnerung an ein Wort des Propheten Nathan zu David ‹Könige II, 12› zu einem Schäfchen, das der an Gütern so reiche Jesuit Hardouin ihr rauben will. Je l'ai nourrie avec soin, elle mange de mon pain et boit dans ma coupe. Die Franzosen bemerken in ihrem Stil etwas seltsam Altfränkisches, das sich scharf abhebt vom sonstigen Sprachgebrauch der Zeit. Auch dem Nichtfranzosen leicht ist es, zu erkennen, daß sie in ihrem Geschmacksurteil in schärfstem Gegensatz zu ihrer Zeit steht, zu dem preziösen Kunsturteil ‹in der Vorrede zur Iliasübersetzung bekämpft sie die Liebesromane nach Art des Cyrus und der Clélie› nicht minder als zu dem verstandesmäßigen Klassizismus eines Boileau und zu der naturwissenschaftlich-mathematischen Opposition gegen die Antike. Ja sie hat es gewagt, im Jahre 1714 zu schreiben: Des causes de la corruption du goût! Es war ihr beschieden, eine führende Rolle in der noch nicht ausgeglichenen Querelle zu spielen, die anläßlich ihrer Ilias in einem Kampf der Epigonen von neuem entbrennt. Sie kämpft gegen ein Heer von Feinden für Homer, für den Primat der Antike überhaupt. Sie hatte es mit einer bunten Menge von Gegnern zu tun, die unter sich selbst völlig verschieden waren. Da war der geistreiche La Motte, der eine arg verstümmelte modernisierte Ilias herausgegeben hatte. Il a fallu substituer des idées qui plaisent aujourd'hui à d'autres idées qui plaisoient du temps d'Homère: il a fallu par exemple .... adoucir la préférence solennelle qu'Agamemnon fait de son esclave à son épouse. Daher also war sein Grundsatz choisir dans l'Iliade ce qu'il y a de bien et rejeter le reste. Da war der Paradoxenjäger Hardouin, der es nicht verwinden konnte, daß sich Homer unter den wenigen Autoren befand, deren Werke er als echt und wirklich aus dem Altertum herrührend gelten ließ. Er hielt also seinen skeptischen Geist an ihm schadlos, indem er der Ilias als einem Epos, das den Verfall des Reiches des Ilus behandelte, eine Tendenz gegen Ilus für Aeneas und Julos unterschob. Da war schließlich eine gefährliche Strömung der Zeit zu bekämpfen, die in ihrem Grunde auf die Weltanschauung des Cartesius führte. Der hatte der Vernunft eine ganz neue Sicherheit gegeben, die mit aller Tradition, mit Geschichte und Antike brechen zu können glaubte. Der Glaube an den Fortschritt und die Gegenwart, die Idee der Entwicklung und eine Neigung zur rationalistischen Betrachtung der Dinge flossen aus dieser Quelle. Schon Perrault, der Gegner Boileaus, war aus ihr gespeist. Die Dacier hatte es mit dem nüchternen Geometer Terrasson zu tun, der vermeinte, die justesse der Naturwissenschaft könne der Poesie Dienste leisten, die diese wieder durch Mitteilung ihrer élégance an jene vergelten könne. Un géomètre! Quel fléau pour la poésie qu'un géomètre! Dieser unwillige Ausruf kennzeichnet ihre grund-

sätzliche Stellung zu den Fragen der Poesie, in deren Erörterung bei ihr der Begriff des Natürlichen eine wirkliche Stelle hat, jener Begriff, dessen Gebrauch in der herrschenden Ästhetik so absonderliche Formen angenommen hatte. Leitete sie hier ein sicheres, gesundes Gefühl der Freude am Ursprünglichen, das ihrer Schätzung des Homer, die sie mit wenigen teilt, und ihrer Liebe zu Aristophanes, in der sie allein steht, günstig war, so überraschen doch wieder seltsame Beweise der Befangenheit in den Vorstellungen ihrer Zeit, wenn sie etwa in der Ilias eine noch über die Gartenkunst eines Le Nôtre hinausgehende Regelmäßigkeit findet oder den Aristophanes in das Prokustesbett der drei Einheiten zwängt. Sie scheut zu diesem Zweck die gewagtesten Umstellungen im Wolkentext nicht und rettet die Einheit der Zeit für den Plutus dadurch, daß sie die beiden ersten Akte dieses Dramas vor Sonnenuntergang, die drei letzten am Morgen spielen läßt. Denn in der Übersetzung, Kommentierung und Würdigung dieser beiden Komödien beruht der Dacier Verdienst um Aristophanes. Sie ahnte, daß sie auf einem verlorenen Posten kämpfte und ist in der Vorrede (1684) gefaßt auf den Widerspruch aller Größen des Tages und aller Kunstkritiker, die hier so etwas wie intrigues d'amour, fourberies de valet, vieillards dupés vermissen und in allen diesen Dingen die Seele der Komödie sehen. Mit unverkennbarer Ironie werden diese Pächter der politesse und des bon sens abgefertigt. Ils accuseront de grossiereté et de folie tous ceux, qui ne seront pas de leur sentiment, denn: On ne veut jamais perdre de vue son siècle. Sie macht — ein scharfer Gegensatz zu den Werturteilen und der absoluten Sicherheit des Klassizismus nicht minder wie zu der herablassenden rationalistischen Geschichtskonstruktion der Kartesianer — auf die Notwendigkeit aufmerksam, ein Stück zunächst aus seiner Zeit heraus zu verstehen. Der aristophanische Witz scheint ihr ungezwungen. Il trouve le moyen de faire venir naturellement des choses qui auroient paru d'abord les plus éloignées de son sujet et que ses caprices même les plus vifs et les moins attendus paroissent comme des suites nécessaires des incidents qu'il a préparés. Für die Wolken war ihr Standpunkt noch erschwert, da sie an den Zusammenhang mit der nachmaligen Verurteilung des Sokrates glaubt und alle Älianmären für bare Münze nimmt, wenn sie sich auch gegen die Annahme e ner Bestechung sträubt. Gleichwohl wagt sie es, ihr Entzücken über dieses Drama zu äußern, das sie zweihundertmal gelesen haben will und das sie nicht mehr los läßt. Ähnlich behauptete ihr Vater, 15 Jahre seines Lebens an Aristophanes gesetzt zu haben. Dem Stil des Verfassers rühmt sie pureté, netteté, force, douceur, délicatesse und harmonie nach. Nur wer ihn gelesen hat, kennt tous les charmes et toutes les beautés du Grec. Überhaupt hat sie den esprit attique in Aristophanes mehr als in irgend einem anderen antiken Schriftsteller gefunden. Sie leugnet mit einem Hinweis auf die geordnete Szenenfolge des Stückes eine Kontamination zweier Dramen,

lehnt aber mit einem liebenswürdigen Zugeständnis an den genius saeculi das Eingehen auf derlei Untersuchungen ab, qui ne sont pas faites pour notre langue. Le monde délicat et poli n'y prendroit point d'intérêt. Ausdrücklich wird auf das mangelnde Interesse an Aristophanes hingewiesen. Für den Plutus allerdings, der sich dem klassizistischen Kunsturteil ohne Not beugte, ohne seinem Autor eine höhere Staffel der Wertung verschaffen zu können, lassen sich zwischen der erwähnten Ronsardschen und der Übersetzung der Dacier noch zwei französische Übersetzungen nachweisen. Die Daciersche Übersetzung der Wolken und des Plutus ist allerdings noch des öfteren aufgelegt worden, und an ihr informierte sich über Aristophanes, wer Lust dazu verspürte, so daß der Name der Dacier in der Folgezeit gewöhnlich mit dem des attischen Komiker zusammen genannt wird.

In hohem Maße beachtenswert ist die Tatsache, daß das Werturteil über und das Interesse an Aristophanes völlig unabhängig ist von dem Standpunkt in der Querelle. In dem verdammenden Votum finden sich die rabiatesten Vertreter der anciens und die siegesgewissesten Verfechter der Moderne zusammen. Ihn zu schützen, fand sich nur diese Frau, der ihre isolierte Stellung in dem literarischen Leben der Zeit eine gewisse Unbefangenheit des Urteils sicherte, was freilich sofort zu einer enthusiastischen Verhätschelung des Autors führte, die nicht viel nach Gründen fragt. Aut odit aut amat mulier, nil est tertium. Was sie einmal zur Rechtfertigung ihrer leidenschaftlichen Stellungnahme im Kampfe um Homer und mit ihm um die Antike überhaupt sagt, das gilt in hohem Maße auch von ihrer ganzen Behandlung dieses literarischen Problems: Le moyen de voir dans un si pitoyable état ce qu'on aime et de ne pas courir à son secours!

Jenes oben erwähnte Einverständnis von Feind und Freund der Alten in Sachen des Aristophanes werden die weiteren Beispiele von neuem zeigen. Ja es scheint sogar, als ob der Klassizismus, in dessen Altertum Aristophanes nun freilich ein arges enfant terrible war, mit einer gewissen Geflissentlichkeit ihn abzuschütteln sucht, während Ansätze zu einem Verständnis sich auf der Seite der wenigstens zur entwicklungsgeschichtlichen Betrachtung vorgeschrittenen Modernen finden.

Fénelon (1651—1715) war gewiß ein schwärmerischer Verehrer der Antike, so wie er sie verstand. Es ist das Altertum des christlichen Priesters und des Franzosen, das der Verfasser des Telemach gab, aber es war im ganzen ein abgerundetes, farbenprächtiges, lebendiges Bild, dessen Zauber eine erstaunliche Wirkungskraft bewährte. Unter den wenigen Autoren des Altertums, die Fénelon gerne missen möchte, ist Aristophanes. J'avoue, sagt er, que les traits plaisants d'Aristophane me paroissent souvent bas, ils sentent la farce faite exprès pour amuser et pour mener le peuple.[51])

Eine der charakteristischsten Persönlichkeiten im Lager der Gegner der anciens ist Bernard le Bovier de Fontenelle, ein Kartesianer vom

reinsten Wasser. Der kalte Rationalist, dem die Gabe der leichtflüssigen, geistreichen Rede um den Preis jedes Geschmackes beschieden war, soll in seinem langen Leben (1657—1756) nie gelacht haben. Er ist bekannt als blendender Popularisierer der astronomischen und naturwissenschaftlichen Wahrheiten, als Verfasser eines éloge auf Newton, als der aufklärerische Kämpfer gegen Obskurantismus aller Art, wie er denn auch den Orakeln der Alten den Nimbus einer Beeinflussung durch Dämonen genommen hat. Stellte er schon seine Totengespräche zwischen Männern der Antike und der Neuzeit in den Dienst seiner an den von Tag zu Tag zumal seit Cartesius näher rückenden Sieg des Fortschritts und der Vernunft glaubenden Weltanschauung (man lese besonders das zwischen Sokrates und Montaigne II, 3), so griff er 1688 mit seiner Digression sur les anciens et les modernes direkt in die Querelle zugunsten der letzteren ein. Die Jahrhunderte machen keinen natürlichen Unterschied zwischen Menschen und Menschen, die Klimata von Griechenland, Italien und Frankreich ebensowenig, da sie einander zu nahe stehen. Nichts hindert den Fortschritt, der sich seit Cartesius, dem Lehrmeister der Regelmäßigkeit und Richtigkeit, in den Büchern über Religion, Physik, Metaphysik, Sittenlehre und Kritik mehr und mehr Bahn bricht, mehr als die Bewunderung des Alten. Aristoteles hat nicht einen einzigen Menschen zum Weisen gemacht, wohl aber manchen, der es ohne ihn geworden wäre, daran gehindert. Schon bei den Alten, deren Beredsamkeit, durch die Freistaaten begünstigt, ihm im allgemeinen höher steht als ihre Poesie, scheint sich ihm ein Fortschritt von den Griechen zu den Römern herauszustellen, da Livius und Tacitus mehr taugen als alle griechischen Historiker und Cicero den Demosthenes ebenso übertrifft, wie Vergil den Theokrit und Homer. Les meilleurs ouvrages de Sophocle, d'Euripide, d'Aristophane ne tiendront guère devant Cinna, Ariane, Andromaque, le Misanthrope .... Derselbe Fontenelle nun hat in seiner Jugend einige Remarques sur quelques comédies d'Aristophane et sur le théâtre grec aufgezeichnet, ohne sie jedoch selbst zu publizieren.[52]) Hier setzt es böse Urteile ab über die griechischen Tragiker, ganz eigenartig aber ist seine Stellung zu Aristophanes. Die programmatische klassizistische Auffassung der Antike verbaute ihm nicht den Weg, im Gegenteil, er scheint mit einer gewissen Malice gerade ihrem enfant terrible sein Interesse zuzuwenden. Keine Frage zwar: Seine Stücke sind sans art, sie haben ni noeud, ni dénouement, il ne connaissait point ce que nous appelons intrigue. Aber daneben: Aristophane est plaisant et a de fort bonnes choses. Dieser Sachverhalt führt eben zu seinem Lieblingsgedanken, dem von der Entwicklung niederer Formen zu höheren. Aristophanes bezeichnet die naissance der Komödie, die das feine Gegenspiel der Charaktere noch nicht kennt. An Stelle von Tadel oder Lob tritt somit so etwas wie historische Ruhe. Ja Fontenelle versucht im Verfolge seiner Grundauffassung in das Verständnis der vielgeschmähten Wolken einzudringen. Les Nuées

eussent été bonnes contre un sophiste, mais non pas contre Socrate, qui n'était rien moins que sophiste. Le dessein de cette pièce est pourtant fort plaisant. Strepsiades wird dann als ein Prototyp des bourgeois gentilhomme interpretiert und damit sein Dichter zu einem Vorläufer der Charakterkomödie gemacht. Il ressemble fort aussi à George Dandin, quand il se plaint, d'avoir épousé une femme de la ville, lui qui était un homme de la campagne. Der so herablassend über Aristophanes sprach, ahnte nicht, daß die von ihm selbst mit Eifer und mit unleugbarem Geschicke gepflegte Literaturgattung, das Totengespräch, mit ihren Wurzeln hineinreichte in die altattische Komödie und in die Frösche des auch hier «vorbereitenden» Aristophanes.

Dem Kritiker Fontenelle in vielem verwandt ist der große Skeptiker Pierre Bayle, gleich jenem ein Anhänger des Kartesius und von noch größerem Erfolg als er begleitet bei der populären Verbreitung einer freigeistigen Weltanschauung. Sein Dictionnaire historique et critique (1695 ff.) lag stets aufgeschlagen auf allen gelehrten Pulten des 18. Jahrhunderts.[53]) Es gibt gewiß, wenn irgend ein Werk, durch seine tabula absentiae wie durch seine tabula praesentiae einen guten Maßstab ab für das Interesse der Zeit. Bayle hat nun überhaupt keinen Artikel Aristophanes. Uns interessiert jedoch der Artikel Poquelin. Bayle greift zwar im übrigen, anscheinend absichtlich, nicht in den Streit über den Vorzug der Alten oder der Neueren ein. Gerade in der Komödie aber glaubt er den Vorzug der Neueren vor den Alten als bestehend annehmen zu dürfen. Die Behandlung Molières legt ihm eine Erörterung des Kunstcharakters des Aristophanes nahe. Er tadelt vor allem seine an Ort und Zeit allzusehr gebundene Komik. Molière n'est pas sujet à ce contre-temps. Er scheint ihm fruchtbarer zu sein als Aristophanes à l'égard de ces pensées et de ces fines railleries à quoi tous les siècles et tous les peuples polis sont sensibles. Bezeichnenderweise beruft er sich schließlich hierfür auf das Urteil der Damen.[54])

Es gilt somit in allen Lagern, so verschieden sie im übrigen auch sein mögen, als ausgemacht, daß die Charakterkomödie überhaupt die einzig mögliche Form einer wahren Komödie ist. Für Aristophanes gab es unter dieser Voraussetzung nur einfache Verwerfung oder, wie bei Fontenelle, ein Hineindenken seiner Schöpfungen in die geistige Atmosphäre einer Molièreschen Komödie. So auch noch in dem literarischen Unternehmen, das dem ausgehenden 18. Jahrh. zur Quelle seines Wissens über den Dichter wurde, das dem Lessingleser bekannt ist, aus dem noch Wieland und Goethe zunächst ihren Aristophanes kennen lernten, in Brumoys Théâtre des Grecs. Das reichhaltige, aller Ehren werte Werk erschien zuerst 1730 und wuchs durch stetige Erweiterungen bis zu der dreizehnbändigen Ausgabe von 1785—89 an, nach der wir hier zitieren. In Band X von Seite 143 ab beginnt der der griechischen Komödie gewidmete Teil mit einer Abhandlung aus Brumoys Feder (Discours sur la comédie grecque). Der Herausgeber hat lange ge-

zögert, auch diesen durch seine licence effrénée so delikaten Teil beizugeben, zumal auch mit Rücksicht auf Sokrates, den erbitterten Feind dieser Dichtungsgattung. Schließlich ist es doch der Vollständigkeit halber geschehen, wenn es sich auch für den Leser nur darum handeln kann, de stercore gemmas zu ziehen. Der gelehrte Jesuitenpater spart überhaupt mit apodiktischen Urteilen nicht. Le goût du petit peuple ne justifie nullement Aristophane, puisque Ménandre trouva bien le secret de changer ce goût . . . On n'est point poète pour savoir précisément divertir les sots et les libertins. Die bizarren Tierchöre und phantastischen Maskeraden begegnen lebhaftem Tadel, und die Frage nach der Bedingtheit des Schönen in Ort und Zeit wird, ähnlich wie bei Bayle, nur aufgeworfen, um doch wieder gegen Aristophanes zu entscheiden. Denn es gibt neben einer beauté qui change et varie, neben einer relativen Schönheit, eine beauté immuable, absolue und einen sens commun, qui ne vieillit point. Und gerade von dieser Seite aus bleibt der bouffon Aristophanes weit hinter Menander, Terenz und vollends Molière zurück.

Diesem Discours folgt ohne Nennung des Verfassers ein Développement de plusieurs points du discours précédent (X, 238 ff.), der sachliche Zutaten und neues ästhetisches Raisonnement bringt. Aristophanes ist le moins connu de tous les grands écrivains de l'antiquité quoiqu'il soit un des plus curieux. Der Verfasser verwahrt sich gegen den Vorwurf, als sei eine atteinte funeste au goût geplant, zumal man den Griechen stark in usum Delphini kastriert hat. Es hat auch das aristophanische Gift durch den Abstand der Zeit seine gefährliche Wirkung eingebüßt. Morte la bête, mort le venin. Derselbe Band bringt dann noch eine Übersetzung der Acharner mit allerlei Raisonnement. Die Veranlassung und die Tendenz des Stückes werden dabei noch durchaus in der Weise Frischlins erörtert, und die Huren der Aspasia, der Ärger des Perikles über die Megarer und seine Bedeutung für den peloponnesischen Krieg und die Friedenstendenz des Dichters erscheinen im Hintergrund. Band XI enthält die Übersetzungen von Ritter, Wolken und Wespen. Die den Rittern beigegebenen Réflexions tun sich etwas darauf zugute, eine moralische Wahrheit als die Quintessenz dieser Komödie zuerst von allen Kritikern herausgefunden zu haben: La liberté ou la libre disposition de suivre les premiers mouvemens de sa volonté est le plus grand de tous les esclavages. Diese Aufklärerweisheit wird im Anschluß an Shaftesbury mit großem Behagen und vielen verspäteten Nutzanwendungen für die Athener des Aristophanes ausgebreitet. Die Wolken werden durch zwei Vorreden eingeleitet. Die vom Pater Brumoy verteidigt mit Wärme den noch zu besprechenden Standpunkt Palmers, die des Anonymus konnte bereits die in der Sache nicht sehr davon verschiedenen Ausführungen Bruncks nutzbar machen. Mehr Interesse bieten die auch hier beigegebenen Réflexions (p. 369 ff.). Der anonyme Verfasser dieser Réflexions liebt es überhaupt, moderne Analogien beizubringen, und er hat gerade für die Wolkenkomödie ganz im

Geiste Fontenelles einen Versuch unternommen, sie in den Typus der Charakterkomödie hineinzudenken. Les Nuées sont une véritable école des pères; et dans un siècle moins curieux de sujets bizares et presque dénués de vraisemblance, on n'eut pas manqué d'envisager cette pièce sous ce point de vue morale, et de lui donner le titre de l'École des peres. Daß das Stück in der Tat eine moralité in diesem Sinne ist, wird dann des näheren unter Heranziehung zeitgenössischer literarischer Erscheinungen ausgeführt. Les philosophes n'y jouent réellement qu'un rôle sécondaire. Das hindert den Autor nun freilich nicht, in demselben Atem einen noch vageren Vergleich mit Pascals Lettres provinciales anzubringen: Ces deux ouvrages, à la forme près, se ressemblent infiniment: le premier attaque cette artificieuse et séduisante éloquence qui étoit alternativement l'organe du Juste et de l'Injuste: le second poursuit avec aigreur cette morale relâchée qui sçait se prêter à tous les goûts du libertin et de l'impie: l'un et l'autre sont un modèle de style, de raillerie et de satyre. Ce qu'il y a de plus singulier, c'est qu'on y trouve le même fonds d'idés, le même plan et la même marche. Der Jesuitenpater Brumoy hätte es sich schwerlich träumen lassen, daß in dem Werke, das ihm vor allen seinen anderen gelehrten Arbeiten Ruhm eintrug, die bösen Lettres provinciales mit so großem Behagen analysiert und breitgetreten würden, wie das hier von seinem Fortsetzer geschehen ist. Es weht aber in diesen Réflexions schon sehr deutlich die Luft der Aufklärungsepoche, obwohl der alte Charakter des Werkes, das von einer starken Bewunderung der Werke der Alten getragen ist, beibehalten ist. Die platte, dem Geschichtlichen gegenüber teilnahmslose Moralisiererei der Aufklärung spricht auch aus den den Wespen beigegebenen Réflexions. Der wahre Gesichtspunkt, unter dem diese Komödie betrachtet sein will, ist nämlich folgender. Aristophanes will darlegen, nicht nur zu welchen lächerlichen Ausschreitungen eine von Jugend auf betriebene Passion führt, sondern auch, daß man bei der Abkehr von ihr oft nur in größere Torheiten verfällt. Band XII bringt Frieden, Vögel, Thesmophoriazusen und Lysistrata. Als Tendenz der Vögel trägt Brumoy im Sinne des nicht genannten und direkt auch wohl nicht gekannten Frischlin die Beziehung auf Dekelea vor, während der Autor der Réflexions zu der Weisheit einer antiken Hypothesis herabsteigt und das Stück als eine Warnung vor der Prozeßsucht der Athener angesehen wissen will. Der Schlußband bringt Frösche, Ekklesiazusen und Plutus. Für die Frösche hat der Verfasser der Réflexions, unerschöpflich, wie er ist, an seltsamen Einfällen, wieder die wahre Absicht des Dichters erraten. Le vrai dessein de cette pièce est de critiquer la trop grande facilité du gouvernement d'Athènes à admettre au rang de citoyen et même aux premieres places des étrangers, des esclaves, des gens de néant ou notés d'infamie. Il ne faut jamais oublier qu'Aristophane composoit toujours autant pour l'utilité que pour les plaisirs du peuple. Alles übrige ist nur Beiwerk. Das Buch, in dem diese Ausdeutung der

Frösche ausgeführt wird, trägt ausgerechnet das Datum 1789, und darin liegt allerdings auch ein Reiz besonderer Art.

Zu Brumoys groß angelegtem Sammelwerk stellen wir einige mehr wissenschaftliche, besonders aus dem Kreise der Akademie hervorgegangene Arbeiten. Seitdem man begonnen hatte, über die harmlose Verehrung alles Antiken hinauszukommen, wie sie der Renaissance selbstverständlich war, wenn auch die literarische Praxis zur Bevorzugung dieses oder jenes Autors oder einer ganzen Gruppe von Schriftstellern nötigte, lag ein Problem vor in der Beziehung der einzelnen Dichter des Altertums auf das jeweilige moderne Kunsturteil. Widerstrebendes mußte hier entweder gewaltsam einbezogen oder bewußt verworfen werden. Eine Stellungnahme der ersten Art fanden wir bei dem preziösen Vavasseur, der dem Aristophanes das Burleske abspricht, bei Fontenelle, der in seinen Komödien das Schema des zeitgenössischen Charakterlustspiels wiederfand, und schließlich bei dem Verfasser der Réflexions bei Brumoy, der den Griechen zu einem platten Moralisten der Aufklärerzeit macht. Im allgemeinen aber sahen wir, daß die Kunstgattung des aristophanischen Dramas ohne weiteres abgelehnt und als minderwertig verworfen wird, und zwar ebensowohl von dem Klassizismus wie von den ästhetischen Kritikern der Cartesianischen Schule, ebensowohl von Freund wie Feind der Anciens. Das Altertum des französischen Klassizismus hat die Grenzen bei weitem schärfer und bewußter abgesteckt, so daß es, um nur sein begriffliches Leben zu erhalten, seine eigenen Söhne verleugnen muß. Von des attischen Reiches Herrlichkeit und von der Urbanität der Sitten jenes Zeitraums weiß G o l g u e t in seinem Werke De l'origine des loix, des arts et des sciences et de leurs progrès chez les anciens peuples ‹1768› viel Schönes zu sagen. In diese Welt schön abgetönter Sitten tritt, sehr mal à propos, der Unflat Aristophanes und stört das Bild. Der Autor weiß mit ihm gerade in dem Zeitpunkt, wo er erscheint, gar nichts anzufangen und nimmt nur kopfschüttelnd Notiz von ihm. Aus dem gleichen Jahre 1768 stammt C h a m f o r t s Éloge de Molière.[55]) Der Vergleich mit Molière war stehend bei der Beurteilung des Aristophanes, und wir hatten schon Gelegenheit, zu sehen, wie sehr jener ihn in den Schatten stellte. Auch Chamfort kann nicht Molière loben, ohne dem Aristophanes eins auszuwischen. Er ist ihm der Rabelais sur la scéne. Il attaque le vice avec le courage de la vertu, la vertu avec l'audace du vice. Sehr bezeichnend ist die folgende literarhistorische Konstruktion: Les poètes, que la loi privait de la satire personelle furent dans la nécessité, d'avoir du génie, et cette idée sublime de généraliser la peinture des vices fut une ressource forcée, où ils furent séduits par l'impuissance de médire . . . . . Aristophane n'était que le bouffon du peuple. Diese Äußerungen riefen ein Echo wach von wiederum ganz eigenartiger Tonfärbung. F r é r o n sprach sich im Anschluß an diese Kritik des Aristophanes über ihn und über das Wesen des Lustspiels in

seiner Année littéraire von Jahre 1769[56]) aus. Ihm ist die Schaubühne vor allem moralische Anstalt. La tragédie corrige les passions par la terreur, la comédie réforme les vices par le ridicule. Klingt das noch einigermaßen aristotelisch, wenn auch ins Derbmoralische gewendet, so hätte sich gegen die Konsequenzen daraus doch entschieden der Stagirite verwahrt. Fréron folgert nämlich aus seinem Axiom, daß dementsprechend der Tartuffe die beste Komödie Molières ist, in dem zwar eine eigentliche action plaisante fehlt, in dem aber le sérieux et le noir sont présentés d'une manière plaisante, worin eben das Entscheidende liegt. C'est un art suprême qu'Aristophane a possédé et le seul Molière après lui. Bezeichnend ist es daher auch, daß der Kritiker in jenem Éloge die Hervorhebung der günstigen Wirkung vermißt, die Molière durch die Précieuses ridicules auf den französischen Geschmack ausgeübt hat. Er wünscht auch den Menschen Molière berücksichtigt, was Chamfort zu Unrecht unterlassen habe, denn die schönen Seiten seines Charakters ergänzen das Bild des Dichters. Un homme de lettres, quelque célèbre qu'il soit, s'il pêche par le cœur, s'il est méchant . . . . . ., n'a point reçu de la nature un véritable génie. Aristophanes nun hat, wie das Horaz in seinen bekannten Versen charakterisiert hat, das Laster auf das bitterste befehdet. La comédie était devenue dans ses mains l'organe du patriotisme. Les femmes ont souvent brisé le miroir qui leur montrait leur laideur. Mais je pense avec tous les bons esprits que la vraie comédie . . . est celle d'Aristophane. Übrigens hat auch Molière mit dem Finger auf bestimmte Personen gewiesen. Car n'est-ce pas nommer Cotin que de l'appeler d'abord Tricotin, ensuite Trissotin et de rapporter des vers ridicules de sa façon? N'a-til pas nommé Boursault sans déguisement dans son Inpromptu de Versailles? Enfin comme la savante Madame Dacier l'a dit, il n'y a rien de si semblable à Aristophane que Molière . . . . La force comique d'Aristophane et de Plaute, voilà ce qui le caractérise et non l'intrigue romanesque et la faiblesse élégante de Ménandre et de Térence. Fréron, der freilich mehr Charakter als Geschmack besaß, für unser Gefühl Aufklärer, in seiner Zeit aber ein scharfer Gegner ihrer Koryphäen, steht übrigens nicht vereinzelt mit seiner Schätzung des Aristophanes, die etwa an die Worte Schlossers erinnert, die bei der deutschen Aufklärung besprochen werden sollen. Auffallend vorurteilsfrei sind die Recherches sur la vieille comédie von Vatry ‹1747›.[57]) In der Abhandlung dieses Akademikers berührt das Fehlen der üblichen Werturteile und unhistorischen Abschätzungen äußerst angenehm. Der vorliegende Tatbestand wird mit interessierter Anteilnahme aufgewiesen, und auch das Groteske und Phantastische dieser Kunst begegnet — ein seltener Fall — wohlmeinendem Verständnis, das diese Seite des alten Lustspiels der überquellenden Kraft äschyleischer Tragik vergleicht. Eine ganz vortreffliche Abhandlung lieferte Pierre=Charles Lévesque in seiner Mémoire sur Aristophane. Ein sorgsam gesammeltes Material wird in dieser noch heute

lesenswerten Abhandlung unbefangen gewürdigt, die einen le 13 pluviose an 5 gehaltenen Vortrag wiedergibt.[58]) Zum Beweis für die moderne, vorurteilsfreie Luft, die hier weht, mag der folgende Satz hier stehen: On peut dire, en général, que les critiques hasardées contre Homère par les modernes se sont réduites à le blâmer d'avoir peint les mœurs de son siecle, et non celles des cours modernes de l'Europe. Ceux de nos beaux esprits qui ont voulu censurer Aristophane, n'ont pas été plus heureux: ils lui ont reproché d'avoir voulu plaire aux Athéniens de son temps, et non aux Français du temps de Louis XIV. et de Louis XV. C'étoit avec cet étrange absence de raison que des hommes, d'ailleurs très-estimables par leur esprit et leurs talens, exerçoient leur censure contre les ouvrages des anciens. Ebenso ist Plutarch durch das Geschmacksurteil seiner Zeit, Älian durch die fälschliche Annahme eines Zusammenhangs der Wolken mit der Verurteilung des Sokrates getäuscht worden. Im einzelnen mache ich auf die Tatsache aufmerksam, daß schon dieser Franzose erkannt hat, daß die Schauspieler des Aristophanes den Phallos trugen ‹p. 365›. Er schloß es aus der Darstellung der Szene eines Amphitryo auf einem Vasenbild. Nicht minder vortrefflich sind die Ausführungen über die Zerstörung der Illusion, besonders aber die über den grundsätzlichen Unterschied der attischen Gesellschaft von der modernen, der auch für die Beurteilung der Bühne zu beachten sei. Die attische Bühne hat es mit einer verhältnismäßig kleinen Gesellschaft zu tun, nicht mit einem bunt zusammengesetzten, gänzlich unbekannten Publikum, wie die moderne. Der caractère railleur der attischen Gesellschaft mit seiner Freude am gegenseitigen Aufziehen wird gut gekennzeichnet. «S'offenser d'une raillerie c'était manquer d'urbanité.» Recht geistreich ist auch die folgende Bemerkung: «L'homme est porté naturellement à la malignité: l'admiration lui coûte, il aime ceux qui l'en délivrent. On est donc sûr de lui plaire quand on lui montre sous une farce ridicule ce qu'il s'est cru forcé d'admirer.» Der Leser findet des ferneren hier wirklich treffende Parallelen mit der französischen Geistesgeschichte an verschiedenen Stellen beigebracht, die in einem wohltuenden Gegensatz zu den vagen Vergleichen und törichten Messungen an den klassischen, französischen Mustern stehen, an denen bisher bei den Franzosen kein Mangel gewesen war. Das war freilich wiederum nur möglich, weil der Horizont dieses Gelehrten auch auf französischem Boden über die von dem klassizistischen Kunsturteil gezogenen Grenzen hinauswies. Was nun die einzelnen Stücke anlangt, so hat der Plutus unverändert seit den Tagen Ronsards seine günstige Bilanz behauptet.[59]) Der Klassizismus fand hier Plan und Regel, die Aufklärung Moral in Hülle und Fülle. Diese Auffassung des Stückes erhellt gut aus einer Abhandlung, die M. le Beau le cadet sur le Plutus d'Aristophane ‹1764› geschrieben hat, in der man eine nach dem charakteristischen Maßstab unternommene Vergleichung des Plutus und der Frösche findet.[60]) Ja es scheint trotz des

Wandels der Zeiten gerade dieses Stück dem romanischen Geschmack auch in neuerer Zeit immer noch am nächsten zu stehen.[61]) Auffällig ist, wie geringen Einfluß die so günstige Aufnahme der einen Komödie auf die Gestaltung des Allgemeinurteils über Aristophanes hatte. Die einzigen Wolken als böswilliges Pasquill auf Sokrates verderben alles und werden für das Gesamtbild immer entscheidender, je mehr man sich der Zeit der Aufklärung nähert. Dabei verschlägt es wenig, ob noch an eine tatsächliche Beeinflussung des Todesurteils geglaubt wird, eine Annahme, die sich in den französischen Kreisen überraschend lange behauptet hat, oder ob mit Palmer eine solche abgelehnt wird. Eine verständige Zurückweisung dieser unsinnigen Ansicht liest man in dem exakten Bericht, den der vielbelesene und kenntnisreiche Fréret 1736 der Akademie unter dem Titel observations sur les causes et sur quelques circonstances de la condamnation de Socrate vorlegte.[62]) Die Vögel haben noch vor Brumoy in Boivin einen Interessenten gefunden, dessen Übersetzung 1729 erschien. Einen Discours pour servir de préface à une traduction de la comédie des oiseaux las der gleiche Autor am 11. August 1713 in der Akademie.[63]) Er beginnt: La comédie des Oiseaux est d'un caractère singulier, et peu conforme aux idées de nostre siècle. Le sujet en est bizare. Die Wahl der Vögel zu Akteurs erscheint so sonderbar, daß sie nur durch eine Erinnerung an die göttliche und religiöse Bedeutung der Vögel im griechischen Aberglauben gerechtfertigt und erklärt werden kann. Im übrigen gilt für das Verständnis der aristophanischen Komik der Grundsatz: Le goust des Athéniens estoit délicat: mais leurs mœurs estoient fort corrompues, für das Verständnis des Stückes selbst aber glaubt Boivin den Schlüssel gefunden zu haben: L'action principale consiste à dégrader les Dieux. Die Einheit des Ortes wird hervorgehoben. Die Übersetzung hat die Nachahmung der Vogelstimmen und ähnliche Dinge als kindisch weggelassen und, nach der Ansicht ihres Verfassers, in einem die Möglichkeit eines großen Vorzugs vor dem riginal, in der Streichung oder Verbesserung obszöner Stellen. Eine ausgesprochene christliche Färbung fällt bei der Lektüre dieser Einleitung sofort in die Augen.

Schon in die späteren Ausgaben von Brumoys Théâtre hatte, wie wir sahen, die Aufklärung ihr seichtes Wässerlein hineingespült. Es war jedoch harmlos abgelaufen, und man hatte sich mit dem Versuch begnügt, die Werke des großen Alten mit dem Maßstab, den eigene Plattheit an die Hand gab, zu messen. Im ganzen aber hat Aristophanes nirgends eine unbilligere und gereiztere Kritik erfahren, als bei den Wortführern dieses Lagers. Der Gründe sind viele. Wir beginnen mit einem ganz äußerlichen, den wir mit den Worten des oben erwähnten Pierre-Charles Lévesque anführen: Voltaire était passioné dans le jugement, quil portait d'Aristophane. Il punissait le poète grec d'une comédie qu'un jeune poète français venait de faire contre les philosophes und die, wie wir hinzusetzen dürfen, sich einer Nachfolge des

Aristophanes rühmte. Mit diesem Satz ist auf die Philosophen von Palissot (1730—1814) angespielt. Palissot[64]) klärt uns selbst in seinem Examen de la comédie des Philosophes über seine Absichten bei der Abfassung auf. L'Auteur révèle aujourd'hui son secret. Ce fut celui d'Aristophane, dans la Comédie des Nuées, et dans la plupart de ses Pieces. In der Tat hatte man, wie es der Dichter in seiner Komödie vorausgesagt hatte, das Stück bald nach seinem Erscheinen mit den Wolken, den Verfasser mit Aristophanes verglichen. Das will Palissot annehmen. Ce qu'il regardait comme important et ce qui est véritablement le plus grand mérite de la Comédie, c'était de peindre ses caracteres avec assez de vérité, pour que la charge théâtrale, dont il abusait quelque fois, ne pût en altérer la ressemblance. Voilà ce que l'Auteur a tâché d'imiter, et le nom d'Aristophane que ses ennemis même lui ont donné prouve qu'ils ont été forcés de reconnaître qu'en effet il avait su s'approcher de son modèle. Diese selbstgefällige Berufung auf einen großen Namen der Vorzeit gibt dann Gelegenheit, sich noch näher über ihn zu verbreiten. Tatsächlich ist die Anlehnung kaum vorhanden, die man nach diesen Angaben annehmen muß. Viel mehr fühlt man sich an die Femmes savantes erinnert. Ich gebe eine kurze Inhaltsangabe des schwerlich noch viel gelesenen Werkes, das 1760 erschien und eine ungeheuere Aufregung im Lager der Getroffenen hervorrief. Man ersieht daraus zugleich, welche Einstellung auf Aristophanes die Zeit hatte.

I. Damis ist verlobt mit Rosalie, die ihn von Herzen liebt. Ihre Mutter aber, Cydalise, ist unter den Bann schöngeistiger und philosophischer Schwätzer geraten, deren einem, Valere, sie ihre Tochter vermählen möchte. Eine Magd, Marton, ist Confidente und belauscht zum Glück alles, was hörenswert ist. Mit ihrem gesund bürgerlichen Humor und ihrem guten Rat ist sie stets bei der Hand. Getroffen in der Komödie sind die Enzyklopädisten und auch Rousseau, der schon in der 1755 erschienenen Komödie desselben Autors, Le Cercle, übel weggekommen war.

So befiehlt gleich Szene 4 Cydalise der Marton

> Prenez mes clefs, allez renfermer mon Platon.
> De son monde idéal j'ai la tête engourdie.
> l'attendais à l'instant mon Encyclopédie:
> Ce Livre ne doit plus quitter mon cabinet.

In Szene 5 stößt die Sprache der natürlichen Empfindung, wie sie Rosalie spricht, zusammen mit der an den Tiraden der modernen Afterweisheit genährten Cydalise, die etwa spricht:

> Vous me faites pitié. Consultez la raison.
> Ces puérilités ne sont plus de saison.

Dem Hinweis auf die Einwilligung des verstorbenen Vaters zu dem Verlöbnis mit Damis begegnet sie mit folgender Charakteristik:

> L'être le plus borné que la Nature ait fait,
> Nul talent, nul essor, espèce de machine,
> Allant par habitude, et pensant par routine.

Zum Überfluß hat Cydalise gerade ein Buch unter der Feder, in dem sie sich in genaueren Analysen über die Liebe zum Mann und zum Kind aussprechen wird.

II. Der zweite Akt bringt einen Einblick in das Gegenlager. Valere und M. Carondas, der eigentlich Frontin heißt und mit diesem Namen schon im französischen Lustspiel als das

gekennzeichnet ist, was er auch in der Tat war, als ein Bedienter, moquieren sich über das jämmerliche Buch ihrer eingebildeten Gönnerin. Das Publikum wird trotzdem das Buch in den Himmel heben. Es gilt nur, gerade dem Publikum selbst recht viele Grobheiten ins Gesicht zu sagen und ihm möglichst gewagte, gefährliche Kost vorzusetzen. So hat man es — das Mittel scheint in der Tat auch jetzt noch nicht außer Gebrauch gekommen zu sein — unbedingt in der Tasche. In Wirklichkeit sind viele der Großtuer ganz harmlose Männer, und auch diese Beobachtung mag noch jetzt hie und da zutreffend sein.

D'ailleurs l'amour du vrai va jusqu'à l'héroïsme.
Ces grands mots imposans d'erreur, de fanatisme,
De persécution, viendraient à son secours.
C'est un ressort usé qui réussit toujours.
N'avons-nous pas encor l'exemple de Socrate,
Opprimé, condamné par sa Patrie ingrate?
Tous nos admirateurs parleraient à la fois.

Man versteht, daß der Heros der Aufklärung hier nicht fehlen darf. Der Betrug Cydalisens rechtfertigt sich durch die Ethik der Aufklärungszeit:

L'homme est toujours conduit par l'attrait du bonheur,
Du globe où nous vivons, despote universel,
Il n'est qu'un seul ressort, l'intérêt personnel.
A tous nos sentimens c'est lui seul qui préside.

Sehr übel aber vermerkt es Valere dem falschen M. Carondas, als dieser die Konsequenzen dieser Theorie in einem an jenem begangenen Taschendiebstahl ziehen will. Hierin wird man im besonderen ein aristophanisches Motiv sehen dürfen.

In Szene 3 spricht sich Cydalise, die sich von der platten Außenwelt und ihren ungebildeten Angehörigen zurückgezogen hat, mit Carondas über ihr Buch aus. Carondas schmiert ihr den Honig bis über die Ohren. Er glaubt das Dämonium des Sokrates in ihr von neuem lebendig zu spüren und vermutet, daß die Verfasserin eine ganze Reihe gelehrter Männer der Vorzeit studiert und eingesehen hat. Doch Cydalise kennt nicht einmal ihre Namen.

Vous connaissez du moins Thalès, Anaxagore?
Non.
Le Fils Naturel?*
Pour celui là, d'accord,
Ce sont de ces ecrits qu'il faut citer d'abord.

Nach längerem, tiefbrütendem Nachsinnen fällt Cydalise ein passender Anfang für die Vorrede ihres Werkes ein, der beide in das äußerste Entzücken versetzt: Jeune homme, prends et lis!**

Die geistige Konzeption Cydalisens erleidet eine jähe Störung durch das Dazukommen des Damis, das einen heftigen Disput veranlaßt. Cydalise tut sich etwas zu gut auf ihren Kosmopolitismus und ihre humanité. An diesem Wort, auf dessen Erfindung sich Voltaire etwas einbildete, übt Damis bittere Kritik. Öde Schwätzer und schlaue Schufte mißbrauchen es bis zum Überdruß. Vor lauter Liebe zum Universum haben sie keine Zeit mehr zur Liebe ihrer nächsten Angehörigen. Das Schlagwort crédule setzt man synonym mit sot, dabei fehlt es diesem Skeptizismus an allen positiven Gedanken, und, um ein neues Schlagwort den Aufklärern zurückzugeben, sie selbst sind die wahren und eigentlichen persécuteurs.

* Von Diderot 1757.

** Es ist der Anfang von Diderots berühmt gewordener Schrift: L'interprétation de la nature 1754.

III. Es trifft sich günstig, daß Marton ein Billet Valeres an seinen lieben Frontin gefunden hat, in dem dieser sich über Cydalisens Gelehrsamkeit lustig macht und verspricht, ihr noch mehr den Kopf zu verdrehen. Mehrere Szenen führen dann die schmarotzenden Philosophen vor und Cydalise, deren Unterhaltung gelegentlich aus Worten des Fils naturel bestritten ist. Es ist ein aristophanischer Zug, daß man davon spricht, daß ein Autor sie selbst in einer Komödie vorführen will. Natürlich ist kein anderer als Palissot selbst mit seinen Philosophes gemeint. Die schwere Erkrankung eines Dieners erweckt die schönsten Hoffnungen auf baldige Sektion und die Gewinnung seiner Leiche für die Anatomie. Ein Kolporteur bringt Bücher. Bei dieser Gelegenheit läßt der Autor mehrere der Schriften Diderots eine bissige Revue passieren, die Bijoux indiscrets (1747), die Lettre sur les sourds muets (1751), den Père de famille (1758), die Interprétation de la Nature (1754), ferner den petit prophète von Melchior Grimm, Diderots intimem Freund (1753), Rousseaus Discours sur l'inégalité (1754) und andere Schriften ähnlicher Denkrichtung. Eine besondere Beachtung wird der Rousseauschen Schrift von der Ungleichheit geschenkt, von der einer der Philosophen bekennt

> Ce Livre est un trésor, il réduit tous les hommes
> Au rang des animaux, et c'est ce que nous sommes.
> L'homme s'est fait esclave, en se donnant des lois,
> Et tout n'irait que mieux, s'il vivait dans les bois.

Das bereitet die folgende Szene vor, in der ein im Hause unbekannter Kammerdiener des Damis, Crispin, sich — man kennt das Motiv aus Molière — als Philosoph einführt, allant à quatre pas. Er gehört der Rousseauschen Schule an und sucht ihre Theorien, die er dem entzückten Zirkel nicht vorenthält, auch in die Praxis umzusetzen. Als Lieblingsspeise frißt er grünen Salat. Schließlich erkennt M. Carondas den verkappten Kammerdiener. Auf dieses Signal hin enthüllt Crispin den ganzen Schwindel. Er brandmarkt den ihm wohlbekannten Carondas und weist das gefundene Billet vor. Der Ehe von Damis und Rosalie steht nun nichts mehr im Wege, und auch Crispin und Marton haben sich in aller Stille gefunden.

Die angebliche Patenschaft bei diesem Stück machte den Aristophanes zu einem gutgehaßten Autor im Lager der Aufklärung. Dazu kamen innere Gründe. Die aristophanische Komik birgt so viele inkommensurabele Elemente in sich, daß sie von dieser Seite her nur die Wahl hatte, entweder völlig abgelehnt, was die Regel war, oder gröblich verkannt zu werden, wie wir das bei dem Autor der Réflexions in Brumoys Théâtre beobachteten. Mit aller Schärfe wirkte aber auf das Werturteil der Aufklärungsepoche die in den Wolken gegebene Charakteristik ihres Lieblings und Heros Sokrates ein, mit dessen Namen sie selbst ja geradezu alle ihre rationalistischen, humanitären und populär-moralischen Absichten zeichnete. Stigmatisiert war von vornherein jeder, der sich als persécuteur eines «Vernünftigen» erwies, Aristophanes hatte sich dieses Verbrechens schuldig gemacht und war für das Gericht der Vernunft reif, das in ihrem Namen besonders Voltaire über ihn ergehen ließ in dem Artikel Athéisme seines Dictionnaire philosophique (1764). Ce poète comique, qui n'est ni comique ni poète n'aurait pas été admis parmi nous à donner ses farces à la foire Saint-Laurent, il me paraît beaucoup plus bas et plus méprisable que Plutarque ne le dépeint . . . c'est donc l'homme, qui prépara le poison, dont les juges infâmes firent perir l'homme le plus vertueux de la Grèce.

Diesen Ton setzte La Harpe, jener windige Raisonneur und seichte Ignorant, der Voltaire Papa nannte, fort. Aristophanes ist nicht comique, höchstens satirique. Er denkt sich, er selbst wohne einer Aufführung der Ritter bei den Panathenaeen (!) bei. Ici j'entends des paroles de la plus grossière obscénité, de plats quodlibets, digne de la plus grande canaille et que jamais je n'aurais cru qu'on prononcât devant une assemblée d'honnêtes gens, encore moins devant des femmes. Je me demande où est le bon goût des Athéniens, où est cet atticisme si vanté . . . C'est une suite de farces grotesques, où tout le monde paraît entendre finesse et qui sont pour moi un mystère impénétrable. Ein von La Harpe ausgedachtes Zwiegespräch mit einem zuschauenden Athener wird man nicht ohne Belustigung über diese platte literarische Auffassung lesen. Der Mangel jedes Plans und jeder Intrigue, das Fehlen der Charakterzeichnung wird, wie üblich, getadelt, ganz besonders auch die in der Parabase beliebte Störung der Illusion. (Selbst Madame Dacier übrigens hatte sich erlaubt, hier eine Korrektur des Dichters zu wagen, und aus der Parabase der Wolken einen Prolog gemacht.) Man muß hoffen, daß die feinen Athener selbst diese Roheiten mißbilligt haben. Beachtung von allen Stücken verdienen nur die Wespen, weil Racine sie nachgeahmt hat, d'où il résulte seulement que le germe le plus informe peut être fécondé par le génie, und die unheilvollen Wolken um ihres infamen Angriffs auf Sokrates willen. Ainsi quoique d'honnêtes gens, entraînés par la curiosité ou par la mode puissent s'amuser un moment de ces spectacles subalternes, ils ne croiront jamais que la gaîté française aille prendre des leçons à ces farces grossières qui auraient été sifflées dans les cours de Versailles par les valets de pied de Louis XIV.[65])

Das Altertum der Aufklärung, das nur humane Biedermänner und bornierte persécuteurs kannte, war anders gesehen als das des Klassizismus und des preziösen Romans. Der völlige Mangel einer historischen Betrachtungsweise ermöglichte in allen Fällen die selbstverständliche Einordnung antiken Lebens in die Voraussetzungen des modernen Zeitgeistes. Einen gewaltigen Schritt vorwärts tat in dieser Richtung der eigentümliche, einst viel gelesene Roman Barthélemys, Voyage du jeune Anacharsis (1788), der an verhältnismäßiger Wahrheit und Echtheit bei weitem Fénelons Telemach oder gar Werke im Stile des Cyrus und der Clélie übertrifft. Barthélemy, von Haus aus Numismatiker, hat ein ungeheueres Material antiker Realien mosaikartig verarbeitet. Wiewohl es nicht an Mißverständnissen und willkürlichen Ergänzungen der Überlieferung fehlte, so war dieses Werk doch auf einer breiten, mühsam errichteten Grundlage aufgebaut, der der modernfranzösische Verputz nichts anhaben konnte. In Kapitel LXVII und LXIX findet man einiges über die Komödien des Aristophanes, insbesondere über die Wolken.

Gerade an der Schwelle des neuen Jahrhunderts erschien das Buch der Frau von Stael De la littérature, considérée dans ses rapports avec les

institutions sociales ‹1800›, in dem ein kräftiger Versuch gemacht wurde, die von der klassischen Voreingenommenheit errichteten Schlagbäume niederzureißen und das Schöne anzuerkennen, wo man es fand. Man ist gespannt, zu sehen, wie sich Aristophanes ausnimmt in der ohne nationale Vorurteile unternommenen Literaturbetrachtung dieser Frau, deren Hauptthema der Kampf des Individuums mit der Religion, der Widerstreit der Leidenschaften und der Gesellschaft gewesen ist. Tatsächlich hat Aristophanes dabei nichts gewonnen. Für seine Rüpeleien war Frau von Stael, die ja gewiß das Urwüchsige, Naive Rousseauschen Stiles schätzte, denn doch zu sehr Dame und Aristokratin, sie war auch im einzelnen natürlich auf Darstellungen zweiter und dritter Hand angewiesen, von denen sie mit dem Stoff unversehens auch die Werturteile mit übernommen zu haben scheint. Auch Frau von Stael ist entsetzt über die namenlose Roheit aristophanischen Witzes. Die «Natur» und «Leidenschaft» dieser älteren französischen Romantik hat eben einen verdächtigen Stich ins Kulissenhafte. Sie sucht nach einer Erklärung des Phänomens «Aristophanes». C'est que les Grecs avaient le bon goût qui appartient à l'imagination, et non celui qui naît de la moralité des sentimens. Dankbar wird das Genus masculinum das in den folgenden Worten höchst unfreiwillig versteckte Kompliment quittieren. L'exclusion des femmes empêchoit aussi que les Grecs ne se perfectionnassent dans la comédie. Les auteurs n'ayant aucun motif pour rien ménager, rien voiler, rien sous-entendre, la grâce et la finesse devoient nécessairement manquer à leur goût. Das Fehlen der Frau im öffentlichen Leben bedingt noch etwas anderes, das Fehlen der Liebesintrigue, was sie für einen unersetzlichen Mangel hält. L'intérêt des aventures particulières dépend absolument du rôle que jouent les femmes dans un pays. Unverändert übernommen ist die übliche Messung an der Charakterkomödie des Menander und der neueren Zeit.[66])

Man sieht, die Bilanz dieser letzten Epoche ist bei weitem schwieriger zu ziehen als die der früheren, da die größere Kompliziertheit des geistigen Lebens und die verwirrende Fülle der geistigen Strömungen uns hier die größte Vorsicht nahe legt. Auch mögen beachtenswerte Zeugen übersehen worden sein. Konstatieren wir jedoch, 1. daß die Aufklärung in ihrer Stellung zu Aristophanes eine schlimme Erbin jener Kartesianer ist, indem ihre Hauptwortführer hier jene wertvollen Ansätze einer historischen Betrachtungsweise aufgegeben und nur die verhängnisvolle Neigung zur Befehdung des Aberglaubens, das blinde Bewußtsein der modernen rationellen Überlegenheit weitergeführt haben, 2. daß, wie man billigerweise erwarten darf, fortschreitende wissenschaftliche Einzelerkenntnis in diesem oder jenem Zeugen alte Vorurteile beseitigt, einer gewissen Sympathie für den Dichter in den Kreisen der wenigen Leser den Weg bahnt.

*

IV. Aufklärung und Sturm und Drang

Daß wir, weit vorgreifend, die Entwicklung der Aristophaneswürdigung für Frankreich bis etwa zum Jahre 1800 fortgeführt haben, wird sich hoffentlich dem Leser nachträglich rechtfertigen, wo wir jetzt, den abgerissenen Faden wieder aufnehmend, für viele Einzelheiten unserer Darstellung den Hintergrund des französischen Kunsturteils voraussetzen müssen.

Beginnen wir mit einigen Daten, die das Fortschreiten der wissenschaftlichen Aristophanesstudien und zugleich die Grundlagen einer Kenntnis des Dichters veranschaulichen mögen. Eine Leidener Ausgabe von 1624, an der Scaliger und Canterus mit ihren Noten beteiligt sind, schenkt zum erstenmal den Fragmenten nähere Aufmerksamkeit; die Küstersche von 1710,[66a]) ein gewaltiger Foliant, legt einen Vulgattext für lange Zeit hinaus fest und stellt ein gewaltiges Material von notae variorum zusammen, womit die Exegese ein bequemes Hilfsmittel erhält. So finden sich hier Noten von Casaubonus, Bentley, Spanhemius, Küster selbst, Tanaquil Faber, Girardus u. a. Die Frischlinsche Übersetzung ist in den fünf in Betracht kommenden Stücken beibehalten. Die Akteinteilung erregte schon bei dem Herausgeber Bedenken, wird aber um der eingewurzelten Zitierweise willen beibehalten. Zu Wespen, Frieden, Lysistrata ist die lateinische Übersetzung des Quintus Septimius Florens Christianus, zu den Vögeln die des Hemsterhusius, zu den Ecclesiazusen die des Tanaquil Faber beigegeben. Eine weise Beschränkung dieser ungeheuer angeschwollenen, notgedrungen an zahlreichen Wiederholungen leidenden exegetischen Masse stellt die Burmannsche Ausgabe (1760) dar, besonders bedeutsam durch die Noten Berglers. Bentley übrigens der uns in diesem Zusammenhang bei den notae variorum begegnete, hat sicher kein starkes persönliches Verhältnis zu Aristophanes gehabt. Ja er entkräftet mit anderen sogar das Argument, dessen sich offene oder verklausulierte Freunde des Komikers zu bedienen pflegten: Die Einführung im platonischen Gastmahl ist ihm nicht eine Ehrung, sondern er liest eine Art von Revanche für die Wolken aus seiner Charakterzeichnung im Gastmahl heraus. Aristophanes erscheint als ein ebrius et singultiens, das ist eine beabsichtigte persönliche Rüge des Dichters, dessen Leben ganz «im Zeichen der Aphrodite und des Dionysos stand». «Tum persuasum habeo illum ob eandem causam (nämlich um den geführten Hieb zu erwidern) isti poetae tribuere sermonem eum, qui asoti, ut re vera erat ille, mores exprimat (opuscula p. 387 f.)».

Dem ziellosen Bevorzugen dieser oder jener Handschrift, dem Nachdruck älterer fehlerhafter Ausgaben und dem unsicheren Herumraten über die Überlieferung hat dann die einschneidende, auf neues Handschriftenmaterial gestützte Ausgabe des Elsässers Brunck ein Ende bereitet (1781—83). Als Übersetzungen kommen die viel aufgelegten der Dacier und die des Brumoyschen Théâtre, gelegentlich auch die des Boivin in Betracht. Von deutschen Übersetzungen[67]) erschienen solche

des Plutus: 1744 (Lessings Freund Mylius, Bemühungen zur Förderung der Kritik Stück VI [1. Aufzug]), 1767 (Goldhagen, Griechische und römische Anthologie I), 1779 (ein Anonymus zu Rothenburg),

der Wolken: 1772 (Herwig), 1768 (Goldhagen III), 1784 (Schütz),

der Frösche: 1783 (Schlosser, Goethes Schwager),

der Vögel: 1779 (Herwig, Journal für Freunde der Religion und Literatur, Augsburg),

des Friedens: 1767 (Goldhagen II),

der Ecclesiazusen: 1795 (Wiedeburg, im Auszug, Philol.-pädag. Magazin II, 3. p. 257 ff.).

Eingehende Inhaltsangaben der einzelnen Stücke mit Übersetzungsproben und einigem allgemeinen Raisonnement brachte Clodius (Versuche aus der Literatur und Moral, Zweites

und drittes Stück) 1767. In derselben antiken Proportion fällt das Interesse an den Spezialausgaben ab wie an den Übersetzungen. Natürlich behauptet der Plutus auch hier weiterhin den ersten Platz. Erwähnt sei die bedeutsame Ausgabe des Hemsterhusius (1744), die von Harles (1776) und eine zweibändige Gießener (1804/05) von Kuinoel, die um der Noten willen interessant ist, die sich aus den Erklärungen zusammensetzen, die Rektor Fischer an der Leipziger Thomasschule den Schülern der Oberklasse zu geben pflegte. Ausdrücklich verlangte Hemsterhusius für ihn als für ein speculum vitae morumque humanorum die Beachtung der Leser. Sehr oft erscheinen die beiden vornehmlich beachteten Dramen Plutus und Wolken zusammen, oft auch die letzteren allein, so 1753 in einer Ausgabe, die in einer praefatio von J. A. Ernesti zuerst den noch heute lesenswerten Versuch macht, das bunte und oft wirre Scholienmaterial in seiner Kompositionsweise und Anlage dem Verständnis näher zu bringen. Ferner seien genannt die Wolkenausgaben von Schütz (Halle) 1786 und die von Harles (Leipzig) 1788.

Etwa in der Zeit, in der Vavasseur, Rapin und Boileau in Frankreich dem Aristophanes einen Platz in ihrem poetischen Gesamtbild gaben, kam der Grieche auch in Deutschland einem freilich weit weniger berühmten Theoretiker für seine Absichten gelegen, einem Mitglied der fruchtbringenden Gesellschaft, August Buchner. Seine Früchte sind freilich äußerst dürftig und saftlos, aber dank ihnen wurde der Wittenberger professor eloquentiae doch zum Gellert seiner Zeit. Der mit Opitz, Fleming und Philipp von Zesen eng befreundete und geistesverwandte Mann ist in der Poetik Utilitarier vom reinsten Wasser. Das «Poeta docet» ist schwerlich sonstwo so weit getrieben worden wie in seinem «kurzen Wegweiser zur deutschen Tichtkunst». Ihm kommt daher für seine Zwecke die scherzhafte Debatte der beiden Tragiker in den Fröschen sehr zu statten. Was dort 1004 ff. über Musaeus, Homer, Hesiod als stoffliche und ethische Lehrer des Volkes und dann als wahre Poeten zu lesen stand, fand bei ihm ein freudiges Echo. Denn ihm ist der Dichter sowohl ethicus als physicus, vor allem also Dozent. Mit Genugtuung werden die didaktischen Lehrgedichte namhaft gemacht vom Altertum bis auf des Fracastorius 'gantz schön und herrlich Gedicht von der abscheulichen Kranckheit der Franzosen', «sintemal die alleraltesten Poeten, Musaeus, Linus, Orpheus und andere nur von natürlichen Sachen, von Ursprung der Dinge und Fortpflanzung derselben, was es mit den Göttern für eine Gelegenheit habe, wie Sonn und Mond ihren Lauff verrichteten und was dergleichen mehr geschrieben haben. Danach allererst seind andere kommen, die in ihrem Schreiben, bevorab in den Tragoedien und Comoedien, allerley Händel, die bey den Menschen vorzugehen pflegen, unter Augen gestellt, daraus zu ersehen, was einem jeden an seinem Ort wohl oder übel anstehen möchte.» Homer hat beide Absichten vermengt. Von diesem Hintergrund aus versteht es sich, wenn als Eideshelfer für diese Ansicht ganz unbefangen Euripides angerufen wird, das heißt der Euripides des Aristophanes. Euripides nämlich, im Einverständnis mit Aristophanes und Buchner, «antwortet, wann er gefragt wird, warum man sich zu forderst ob einem Poeten zu verwundern hätte, wann er seinen Mitbürgern und Lands-

leuten mit einer sonderbahren Geschickligkeit beyzukommen und sie zu erinnern wüste, wodurch ihr Leben gebessert und in der Tugend und erbahrem Wandel vollkommener gemacht werden könnte.»[68])

Je näher wir der Aufklärungsepoche kommen, um so mehr steht das Wolkenproblem im Vordergrund des Interesses, der Name Aristophanes weckt sofort die Beziehung auf den Prozeß des Weisen. Wie in Frankreich nehmen die Wortführer daher das Recht zu hitzigen Ausfällen. So stellt Moses Mendelssohn in seiner Einleitung zum Phaedon, im Sinne eines Teiles der antiken Überlieferung und im wesentlichen noch des Frischlin, die Komödie als ein den Hauptschlag vorbereitendes Possenspiel eines wahrscheinlich bestochenen Menschen hin. «Man kann sich kaum etwas Ungezogeneres denken.» Das Aufklärungszeitalter ist die Epoche der vernünftigen Sokratik, aber auch gerade die der «Rettungen». Denkbar war, und die wenig orientierten, dilettantischen Stimmführer wählten natürlich diese Einstellung, den Aristophanes auf die Seite der reaktionären Verfolger der Gedankenfreiheit und des geistigen Fortschritts zu stellen. Aber wie ein Lessing etwa, nicht minder hierin ein Kind der Aufklärung, gerade den Lutherfeind Simon Lemnius «rettete», so blieb es auch eine schöne Leistung, den vielgeschmähten Aristophanes von irgend einer Seite her zu rehabilitieren, womöglich natürlich so, daß alles ohne Rest hübsch brav sich aufhellte. So sehen wir im Gegensatz zu dem in den hier nicht näher auszubreitenden dilettantischen Publikationen unermüdlich wiedergekäuten Verdikt die Herren vom eigentlichen Métier bemüht, den garstigen Flecken auf dem Charakterbild des alten Dichters zu tilgen. Die Geschichte dieser Bemühungen ist alles andere als kurzweilig. Wir wollen aber und müssen gleichwohl die typischen Vertreter einiger schärfer umrissenen Auffassungen der Sachlage zu Worte kommen lassen. Die alte plumpe Vorstellung konnte sich nicht lange bei besser Informierten behaupten. Schon im Anschluß an die erwähnte Genfer Ausgabe hatte P a l m e r v o n G r e n t e m e s n i l,[69]) ein trefflicher Ritter im Gefolge des Mars, der Venus und der Musen (1587—1670), sich um Aristophanes verschiedentlich verdient gemacht, die Chronologie der Dramen aufgehellt, eine größere Zahl von Stellen interpretiert. Beachtenswert nun und für die Folgezeit von Bedeutung wurde es, daß Palmer auch, das Wolkenproblem aufgreifend und von neuem die Sinnlosigkeit eines Zusammenhangs mit dem Prozeß nachweisend, die törichte Hypothese einer allgemeinen, sozusagen zünftigen Feindschaft zwischen Philosophen und Komikern sich zu eigen machte, den wertvollen Hinweis aber, daß nicht ein Personalportrait, sondern eine typische, in Komödien ähnlichen Inhalts wiederkehrende Zeichnung vorliege, unbeachtet ließ. Bei dem Interesse, das das Schicksal des Sokrates erregte, lag eine Berücksichtigung der Wolken nahe. Sie geschieht im Laufe der folgenden Jahrzehnte entweder in der naiven, durch Frischlins Einfluß kanonisierten Stellungnahme, oder im Sinne Palmers,

wobei freilich an Klarheit nichts gewonnen wurde und eine eigentliche Betrachtung der Portraitzüge des aristophanischen Sokrates unterblieb. Noch Brunck hat mit einer nicht recht verständlichen Wärme und Genugtuung diese unklare Vorstellung von einem aus dem Korpsgeist des Komikers entsprungenen Zerrbilde gegen die alte Behauptung einer persönlichen Feindschaft ins Treffen geführt.

Brunck hat eine frische und persönliche Vorrede bezeichnenderweise gerade zu den Wolken in seiner dreibändigen Ausgabe geschrieben. «Wir haben es hier», so sagt er darin etwa, «mit der schönsten und kunstvollsten aller Komödien zu tun. Ihrer Würdigung aber war die Mißgunst hinderlich, in die der Autor bei vielen wackeren Männern um der Verspottung des Sokrates willen verfiel, früher schon, und ganz besonders heutzutage, wo es von Vernünftigen wimmelt, und die Spatzen Vernunft von allen Dächern pfeifen (maxime hac nostra aetate, qua tam multi perhibentur sapientes, quia nihil magis quam sapientiam crepant).» Die Erscheinungsjahre der Ausgabe (1781—83) machen den Seitenhieb besonders pikant. Wie inhaltslos die Palmersche, auch von Brunck mit Wärme vertretene Hypothese war, und wie wenig sie ein wirkliches Verständnis des Sokratesporträts schuf, das sieht man recht deutlich an der Tatsache, daß unvermittelt daneben eine Erklärung des Angriffs versucht wird, die damit eigentlich gar nichts zu tun hat und in ihrer Methode bis auf den heutigen Tag weiterdauert, man faßt nämlich den aristophanischen Sokrates als ein Qui pro quo.

Schon die Amsterdamer Ausgabe vom Jahre 1670 pflichtet einerseits Palmer bei (in den beigegebenen observationes p. 937), behauptet aber an anderer Stelle (p. 10), es sei gar nicht Sokrates gemeint, sondern einige seiner Schüler, die unter seinem Namen ihre eigene Gottlosigkeit zu verbergen suchten. Ein überaus naiver Ausweg: das vorliegende, peinigende Porträt ist gar nicht das des Sokrates, sondern das eines anderen. Aristophanes ist also kein Verleumder, denn er denkt gar nicht an ihn, und des Sokrates Charakter bleibt unangetastet. Dieser Lösungsversuch ist uns aber interessant, da er in der Linie einer auch noch heute in Kompendien begegnenden, freilich sehr verblaßten Vorstellung liegt, wonach Aristophanes in den Wolken die «Sophisten» bekämpft. Die Sache ist wichtig als ein einzelnes Symptom in der Gesamtpersönlichkeit des Dichters, als ein wichtiges Element seiner Gesamtwürdigung. Die eigentliche Spitze der Frage ist hier am deutlichsten bei den Wolken, wo das an Vorurteilen aller Art orientierte Interesse des Kritikers am lebhaftesten ist. Wo findet sich zuerst dieser naive Ausweg, einen Sündenbock für das Peinliche der Komödie in einer nicht näher zu bestimmenden und bestimmten, jedoch von dem Sokrates, wenn wir im Sinne dieser Kritiker uns die Sache denken, verschiedenen Sophistik aufzufinden, auf die man guten Gewissens mit Aristophanes schimpfen darf? Die Antwort ist nicht leicht zu geben, weil dem Ausdruck «Sophist» eine schlüpfrige Vieldeutigkeit anhaftet, die freilich wieder das Taschenspielerkunststück begünstigte, und dann, weil auch hier, wie oft bei ähnlichen Dingen, allmählich aus vager und gelegentlicher Andeutung eine mehr geschlossene und abgerundete Ansicht erwächst. Ich finde jedoch schon in Bruncks Kommentar zu den Wolken an zwei Stellen eine bedenkliche Vorbereitung dieser Ansicht. Es wird da von «anderen Sophisten» geredet, deren Rolle der aristophanische Sokrates spielt, freilich in noch durchaus unklarer, kaum zu fassender Andeutung. Brunck hatte jedenfalls bei dem Worte Sophistik keines-

wegs eine bestimmte, von der sokratischen deutlich abgehobene Denkrichtung etwa im Sinne der Zellerschen Auffassung im Auge, sondern er faßt unter diesem Sammelnamen sehr verschiedene Bestrebungen auf dem Gebiete des Unterrichts und der Naturphilosophie zur Zeit des Sokrates zusammen. Da Lessing das Wort in dem gleichen Sinne gebraucht und auch im Wortlaut Ähnlichkeit unverkennbar ist, so scheint mir der Einfluß einer noch genauer zu besprechenden Stelle der Hamburgischen Dramaturgie nicht abgeleugnet werden dürfen, der freilich dann Brunck in keiner Weise gerecht geworden wäre.[70])

Aber, so war seit der Renaissance unendlich oft behauptet worden, die alte Komödie bietet res gestae, wirkliche Geschehnisse. Wie reimt sich damit die angebliche Verallgemeinerung, wie die versteckte Maskerade? Das ist ausgesprochenermaßen der Ausgangspunkt für die Ausführungen Tychsens (Bibl. der alten Litt. und Kunst I, p. 32 ff.). Der nur in vagen Andeutungen ausgesprochenen These setzt er eine gleichfalls bis zur Gegenwart lebendige Antithese entgegen. Tychsens Aufsatz «Über den Prozeß des Sokrates» übernimmt, ebenso wie seine Gegner, die dadurch in ihrer ganzen Inhaltslosigkeit deutlich werdende Hypothese einer Zunftgegnerschaft, betont aber zum erstenmal in aller Klarheit, daß die Wolken nichts weiter sind als eine Personalsatire auf Sokrates. An Sophisten oder Philosophen im allgemeinen kann nicht gedacht werden, eine solche Annahme widerspricht dem auf persönliche Satire gerichteten Wesen der alten Komödie.

Im einzelnen hat dann T. die Hauptzüge des aristophanischen Bildes als historisch nachzuweisen unternommen, Grübeln über metaphysische Dinge, Atheismus, Mathematik, Grammatik, Gefährlichkeit für die Jugend, wobei freilich ganz unbefangen der platonische Sokrates der Dialoge als Kronzeuge verwendet wird. Ein gewisser Fortschritt in der spezielleren Betrachtung der Einzelzüge ist damit angebahnt.

Die Ansicht der Gegenseite vertrat Harles in vier Erlanger Programmen 1787 ff. Es liegt auf ihr eine gewisse Unklarheit, insofern in gewissem Sinne auch Sokrates, im wesentlichen aber die Sophistik getroffen werden soll. Über den Sinn und die Berechtigung eines solchen Mummenschanzes schweigt man, niemand weiß auch nur einigermaßen zu sagen, wo denn diese Sophisten zu suchen seien. Mit einem unverkennbaren Gefühl der Erlösung macht man in ihnen den Sündenbock ausfindig, dem man guten Gewissens alle die bösen Dinge, von denen der Komiker erzählt, aufs Konto setzen kann.[71])

Dieser Streit führt uns direkt zu den Aristophanesstudien Wielands.[72]) Wielands ganze Art war nun zwar einem wirklichen Einleben in Aristophanes recht wenig günstig, und eine geistreiche und würzige Pikanterie durfte bei ihm weit eher auf kongeniales Verständnis rechnen als ein ausgelassen tolles Spiel mit Sankt Grobiani Sauglocken. Es ist bezeichnend, daß er ihn einmal einen dem Horaz und Lucian, die beide Wieland übersetzt hatte, ähnlichen Schriftsteller nennt. Immerhin mag er sich in seiner Art recht gut an dem attischen Komiker erbaut baben, der ihn einstens, wie er selbst bekennt, von einer schweren Hypochondrie geheilt hat. Wir besitzen aus Wielands Feder eine Art Einleitung zu Aristophanes unter dem Titel «Kurze Darstellung der innerlichen Verfassung und äußerlichen Lage von Athen in dem Zeitraum, wo Aristofanes seine noch vorhandenen Komödien auf die Schau-

bühne brachte», und eine Übersetzung der Acharner, der Ritter, der Wolken und Vögel. Eine solche der Frösche von Conz, die im Neuen Att. Mus. II, 3 ‹1808› erschien, müssen wir seinem Einfluß zuschreiben.

Wielands Kenntnisse über Aristophanes waren zunächst höchst kompendiarischer Art. 1752 stößt er in den «zwölf moralischen Briefen» in das allgemeine Horn:

> «Ja Doris traure nur, wenn Kerker, Gift und Tod
> Dem besten Menschenfreund, dem größten Weisen droht.
> Wenn Aristophanes in Larven der Thalien
> Mit Beyfall sich erfrecht, die Tugend aufzuziehen».

Der «Neue Amadis» kennt «die saubern Gemeinplätze alle, worauf von Aristophan zu Dechant Swift die Sekte der Misogynen herum sich getummelt».

In dem Brief aber an Herrn Hofrat Voß im Neuen Teutschen Mercur 1793 rückt er bereits das Unternehmen einer Übersetzung der Acharner, der Ritter und des Friedens in die Perspektive der Zeit, die selbst in Frankreich eine «große tragikomische Sanskulottenfarce» der Welt aufspielte.

Wielands Urteile über Aristophanes leiden an einer unglaublichen Blässe; die über seine politische Stellung sind besonders schwankend und widerspruchsvoll. Wiederholt wird die Obszönität getadelt, eine gewisse komische Genialität gelobt. Gerade in der Sokratesfrage, deren spezielle Behandlung uns gleich beschäftigen soll, hat er niemals für sich das letzte Wort gesprochen.

Im Aristipp ‹9. Brief› finden wir ihn zu unserem größten Erstaunen gerade auf seiten der von ihm an der Hauptstelle energisch abgefertigten «Sophisten»hypothese. Für den Aristipp hat Hilsenbeck eine große Zahl von Anklängen an die Aristophaneslektüre nachgewiesen. Auf ihn sei auch wegen der Einzelheiten der Wielandschen Übersetzertechnik verwiesen. Der Hauptfrage der Aufklärungsepoche aber ist Wieland in einem Aufsatz nachgegangen «Versuch über die Frage: ob und in wie fern Aristophanes gegen den Vorwurf, den Sokrates in den Wolken persönlich mißhandelt zu haben, gerechtfertigt, oder entschuldigt werden könne»? Schon die Art der Fragestellung ist aus dem Aufklärungszeitalter heraus geboren. Wieland wendet sich in einer noch heute überzeugenden Beweisführung gegen die Ansicht, der aristophanische Sokrates sei ein anderer als der lebende, sei der Repräsentant der «Sofisten, einer Art von Gelehrten, die aus Ostentazion oder Gewinnsucht filosofierten». Der Knoten wird nach ihm dadurch «noch schärfer zusammengestrikt». Denn warum sollte der Komiker es nicht wagen, Männer wie Protagoras, Gorgias, Hippias selbst aufs Theater zu stellen? Und wie verfiel er, jene Unterschiebung vorausgesetzt, gerade auf Sokrates? Das wäre, wie wenn ein Satiriker, um einen hoffärtigen, wollüstigen, herrschsüchtigen und raubgierigen

Pfaffen zu zeichnen, gerade einen Fénelon, einen Franz von Sales oder Karl Borromeo sich wählte. In dem positiven Teil nun faßt Wieland die altattische Komödie als ein Organ der zügellosen Demokratie, das die aristokratische Partei als ein verhältnismäßig ungefährliches Ventil der Leidenschaft austoben ließ. Die edleren Geister standen Belustigungen dieser Art fern. Einen wirklichen Einfluß auf die Staatsgeschäfte oder auch nur auf den Geschmack des Publikums hatten diese Spiele nicht, da man nicht wahre Darstellung, sondern eine einigermaßen ähnliche Karikatur erwartete. Aristophanes selbst kommt recht schlecht weg in Rücksicht auf seinen persönlichen Charakter. Er wühlt con amore im Gemeinen und Zotigen, seine Gesellschaft ist unter dem niedrigsten Pack der Gasse zu suchen. Daher kannte er auch den Sokrates nicht eben genauer als die meisten Athener. Dazu will es nun freilich schlecht passen, daß schließlich auf die Frage, warum gerade Sokrates zur Zielscheibe auserkoren wurde, geantwortet wird, er sei den Athenern sehr bekannt gewesen, während kurz vorher gerade die unscheinbare Zurückhaltung des Weisen betont worden war. Es reimen sich auch schlechterdings nicht miteinander zwei unvermittelt durch Wielands Schriftstellerei gehende Auffassungen der altattischen Komödie von einer ziel- und harmlosen Ausgeburt der Volkslaune und von einer bewußten Parteiliteratur, wobei im letzteren Falle bald für Aristokratie, bald für Demokratie entschieden wird. Wer aber genötigt war, im Verfolge dieser Frage so manchem trockenen Erklärer zu lauschen, der eine altattische Komödie an dem Maßstab seiner eigenen Plattheit maß, der wird trotz aller Unebenheiten gern gerade bei dem genannten Aufsatz verweilen, den ein Dichter schrieb, der nicht ängstlich die Tragweite jedes Spaßes abwägt und der etwas davon weiß, daß bei einer komischen Darstellung ein possierlicher Einfall den anderen weckt. Gegen Tychsen grenzt sich diese Darstellung dadurch ab, daß Wieland zwar auch an ein persönliches Porträt denkt, dieses aber nicht allzu tragisch nimmt, indem er dem komischen Spiel einerseits sein Recht läßt, andererseits dem Dichter eine nur unvollkommene Kenntnis des Sokrates zuspricht. «Daß er ihm großes Unrecht that, ist längst ausgemacht und liegt am Tage: daß er ihm nicht unrecht thun wollte noch unrecht gethan zu haben glaubte, scheint mir nicht weniger wahr und ist wohl das statthafteste, was zu seiner Entschuldigung geltend gemacht werden kann». Denn das ist im Grunde doch immer das Entscheidende, auch für die Ablehnung jenes Qui pro quo, das die Schuld des Dichters eigentlich noch größer macht.

Ehe wir zu dem überaus interessanten Versuch übergehen, durch den Lessing den Dichter «rettete», verweisen wir noch auf den wackeren und für sein Gebiet wohl ausgerüsteten und verständnisvollen Flögel, der in seiner Gesch. der kom. Litt. IV p. 50, 61 ff. ‹1787› ebensowenig mit der Annahme einer persönlichen Gegnerschaft wie mit dem Ausweg einer Zunftgegnerschaft etwas anzufangen weiß. Er erklärt ‹psychologisch fein› die Ver-

spottung aus dem Trieb des ungebundenen komischen Spiels heraus, das nach seinem Wesen alles demütigen will, was sich über eine gewisse mittlere Linie erhebt.

Schlagen wir nunmehr die Hamburgische Dramaturgie auf. Die klare, scharfe Luft des Peripatos umfängt uns noch weit deutlicher als bisher, und seltsam — wir werden gleichwohl vor eine völlig neue Perspektive gestellt. «Auf dem Theater sollen wir nicht lernen, was dieser oder jener Mensch getan hat, sondern was ein jeder Mensch von einem gewissen Charakter unter gewissen gegebenen Umständen tun werde» (19. Stück). «Das Lehrreiche liegt nicht in den Faktis, sondern besteht in der Erkenntnis, daß diese Charaktere unter diesen Umständen solche Fakta hervorzubringen pflegen und hervorbringen müssen» (33. Stück). «Das Genie können nur Begebenheiten beschäftigen, die ineinander gegründet sind, nur Ketten von Ursachen und Wirkungen. Diese auf jene zurückzuführen, jene gegen diese abzuwägen, überall das Ungefähr auszuschließen, alles, was geschieht, so geschehen zu lassen, daß es nicht anders geschehen könne, das, das ist seine Sache» (30. Stück). Steht es nun bei der Tragödie so, daß ihre Wirkungen im wesentlichen aus dem Verketten der Handlung und der Situationen entstehen, so gilt von der Komödie insbesondere der Satz: «Die Charaktere sind der Hauptzweck der Komödie» (86. Stück). Wir erwarten, daß an diese im wesentlichen aristotelische Theorie sich das übliche Verdammungsurteil über Aristophanes anschließt. Lessing folgert aber ganz anders. Die Personen der Komödie sind Typen, wie auch der Cato, der Regulus, der Brutus der tragischen Bühne, οἷα ἂν γένοιτο erzählen Komiker und Tragiker. Würde ein Komiker das καθόλου so vernachlässigen, daß seine Personen einem einzelnen Individuum der Welt ähnlich wären, so würde diese Dichtungsart wieder in ihre Kindheit zurückversetzt und Satire werden. (Derartige Bemerkungen galten bei Aristoteles nicht zuletzt gerade der altattischen Komödie mit ihrer ἰαμβικὴ ἰδέα.) Die Komödie gab ihren Personen Namen, welche vermöge ihrer grammatischen Ableitung und Zusammensetzung oder auch nach ihrer sonstigen Bedeutung die Beschaffenheit dieser Person ausdrückten. «Ja die wahren Namen selbst gingen nicht selten mehr auf das Allgemeine als auf das Einzelne. Unter dem Namen Sokrates wollte Aristophanes nicht den einzelnen Sokrates, sondern alle Sophisten, die sich mit Erziehung junger Leute bemengten, lächerlich und verdächtig machen . . . . . . Daher eine Menge Züge, die auf den Sokrates gar nicht paßten . . . . Aber wie sehr verkennt man das Wesen der Komödie, wenn man diese nicht treffenden Züge für nichts als mutwillige Verleumdungen erklärt und sie durchaus dafür nicht erkennen will, was sie doch sind, für Erweiterungen des einzelnen Charakters, für Erhebung des Persönlichen zum Allgemeinen». Die persönliche, namentliche Satire ist nicht ein wesentliches unterscheidendes Merkmal der alten Komödie. Das Sujet war auch in dieser ein erdichtetes. «So wie der aristophanische

Sokrates nicht den einzelnen Mann dieses Namens vorstellte . . . ., so wie bloß der Begriff von Stand und Charakter, den man mit dem Namen Sokrates verband und noch näher verbinden sollte, den Dichter in der Wahl des Namens bestimmte, so ist auch bloß der Begriff des Charakters, den wir mit den Namen Regulus, Cato, Brutus zu verbinden gewohnt sind, die Ursache, warum der tragische Dichter seinen Personen diese Namen erteilt». Er tut das um der vorteilhaften und dankbaren Assoziationen willen, die sie bedingen. Mit dieser Auffassung der altattischen Komödie glaubt Lessing die Meinung des Stagiriten zu treffen, wie er ausdrücklich hervorhebt. In der Tat ist er hier päpstlicher als der Papst, und er hat der altattischen Komödie eine Brücke zur aristotelischen Theorie des Dramas hin geschlagen. Seine Auffassung des Sokratesproblems ist völlig originell, bei den unmittelbaren Vorgängern gar nicht, im Altertum nur schwach vorbereitet, im weiteren Verlauf ohne wesentlichen Einfluß. Denn beide nachmals ausgebildeten Erklärungsversuche, der einer Personalsatire und der einer Tendenz auf Grund eines Quiproquo, liegen hier völlig fern, wären auch mit Lessings Grundanschauungen vom Wesen der Kunst nicht zu vereinigen. Über den Ausdruck Sophist ist oben bereits geredet worden, und gerade dem Philistersatz, das Lustspiel bessere durch Verlachung von Gebrechen und Untugenden, tritt Lessing ganz allgemein entgegen. Das Wesentliche des Lösungsversuches, den Lessing versucht, beruht darin, daß die Ausbildung der Sokratesfigur, die das eigentliche Problem stellt, hier zum ersten Mal nicht aus irgend welchen äußeren Veranlassungen, nicht aus kindlich-naiven Impulsen, nicht aus irgend welchen schwer zu fassenden Tendenzen, sondern vielmehr aus inneren Gesetzen der Kunst erklärt wird. Man mag immerhin die Sphäre des Bewußten im dichterischen Schaffen, die in Lessings ästhetischen Anschauungen bekanntlich eine sehr weite ist, einengen. Man wird aber gerade von dem modernen Standpunkt aus, der die überwältigende Macht der Tradition und des Stils in dem ganzen Bereich antiker Kunsttätigkeit achten gelernt hat, die «fermenta cognitionis», die Lessing besonders in dem 91. Stück (15. III. 1768) der Dramaturgie gegeben hat, für den wertvollsten Beitrag des 18. Jahrhunderts zur Wolkenfrage halten. An anderen Stellen hat sich freilich Lessing, wie nicht verschwiegen werden darf, wesentlich anders und ganz im Sinne seiner Zeit über den Dichter geäußert, wenn er etwa in den Betrachtungen über das weinerlich komische (Werke hg. von Lachmann-Muncker, VI, 14) meint «die Stücke des Aristophanes sind eigentlich fast nichts als satyrische Gespräche», und einen Rettungsversuch nach einer ganz anderen Richtung, als sie der obige nimmt, eröffnet die Bemerkung «Wer seine Verteidigung in Ansehung des Sokrates übernehmen wollte, müßte nicht vergessen, daß M. Cato Censorius ebenso von dem Sokrates gedacht und geredet habe, als die Komödienschreiber» (XV, 114).

Zu «retten» aber war Aristophanes noch vor anderen Anklagen. Bei Athenaeus X ⟨429A⟩ steht zu lesen, daß auch Aristophanes im Rausch seine Dramen geschrieben habe, eine typische Wendung, die, oft gebraucht, die dichterische Begeisterung in Beziehung setzt zur Stimmung des Berauschten. Wir haben an anderer Stelle davon gesprochen, in welcher Weise solche Angaben durch gewisse Grundvoraussetzungen über das Schaffen des Poeten bedingt sind. Ludovicus Vives hatte daraufhin Aristophanes einen homo, qui per ebrietarem multa conscripsit genannt. Schon Frischlin nahm in seiner Vita Gelegenheit, diese Notiz als unwahrscheinlich zurückzuweisen. Im Aufklärungszeitalter waren die obtrectatores geneigt, die verachteten Dichtungen als Früchte der Bouteille hinzustellen. Hören wir daher einen Anwalt, einen gewissen Münter, scholae Cellensis conrector, der 1784 den Plutus herausgab: Quis quaeso sibi persuaderi patiatur ab homine vino madente tam praeclara atque absoluta opera posse proficisci, quibus conficiendis paucissimi sicci et sani sufficiunt? Nonne autem haec criminatio si veram nobis fingamus, maximam laudem ingenio afferret Aristophanis, a quo sobrio omnibus numeris perfectum aliquid et incomparabile iure possit exspectari, talia quum sint scripta hominis multo mero incalescentis?

In einem Punkte aber war Aristophanes den Aufklärern willkommen, freilich ein völlig mißverstandener Aristophanes, der einen antiquierten Aberglauben vom Forum des Intellekts aus bekämpft. Im späteren Hegelschen Zeitalter legte man Gewicht auf die Tatsache, daß Aristophanes als Bekämpfer des Neuen, Aufgeklärten, gleichwohl den alten Glauben travestierte und angriff. Dieses Problem aber lag im allgemeinen unserer Epoche fern, offenbar deswegen, weil vor allem die Wolkenkomödie als Hauptzeugin verhört wurde und die Stellung zu Sokrates das Entscheidende war. Gleichwohl fehlt es nicht an solchen, die von jenem Gesichtspunkt aus ihrer Zeit den Autor sympathisch zu machen suchten. Genannt sei Boettigers Abhandlung Aristophanes impunitus deorum gentilium irrisor Leipzig 1790, ein typisches Produkt der Zeitströmung. Mit unverhohlener Freude wird hier konstatiert, was alles die sacerdotes, quo nullum in terris vivit genus irritabilius, hier zu schlucken bekamen. Actum erat de illis, si iocis illis obsolesceret auctoritas. Es wird aber gewarnt davor, die erleuchtende Kraft dieser Volkspossen, für deren psychologische Wirksamkeit ausgerechnet auf Nicolai, das Berliner Laternenlicht, verwiesen wird, allzu hoch anzuschlagen. Blumauers Aeneis verspotte unvergleichlich «ineptias monachorum», «technas sacrificulorum in emungendis argento hominibus», «rapinas pontificis», sie werde mit beispiellosem Erfolg in Wien gelesen und mit ungeheuerer Freude aufgenommen. Trotzdem versichern Reisende, daß eine Abnahme des mittelalterlichen Aberglaubens dadurch keineswegs in die Wege geleitet sei. Man dürfe sich also von derlei Produkten nicht ohne weiteres versprechen, daß sie den Hörer «turpissimis errorum et superstitionum vinculis

exsolvere» könnten. Dem Leser werden allerlei moderne Parallelen zu diesen Äußerungen einfallen. Der platte Witz der Hauptstadt geht niemals mehr in der Irre als dann, wenn er Geist von seinem Geist mit wohlwollender Herablassung bei den «Primitiven» zu finden glaubt, so in der Erotik des Volksliedes, in dem Verhalten zum traditionellen Glauben u. a. m. Im übrigen ist es, auch vom Standpunkt der Geschichte der Aristophanes-würdigung aus, kein Zufall, daß gerade Boettiger den Spott der Romantiker erfahren hat.

In diesem Zusammenhang finde ich Gelegenheit von Schlosser zu reden, dessen Übersetzung der Frösche (Kleine Schriften III S. 129 ff.) oben erwähnt wurde. Die Einleitung zu diesem Versuch beschäftigt sich natürlich mit dem alten Sokratesproblem und erinnert an die Feindschaft des Sokrates gegen das komische Theater und an den Haß des Komikers gegen Alkibiades, den Freund des Sokrates, zur Erklärung. Neben vielem ähnlich Belanglosem stehen aber Ausführungen, die uns interessant sind. Schlosser würdigt die altattische Komödie, ganz abgesehen von den speziellen Objekten ihrer Satire, im allgemeinen als Organ der öffentlichen Polemik und der Aufklärung, als eine Möglichkeit, die Großen und Schädlichen zu befehden. Man sieht, wie hier wiederum vom zeitgenössischen Standpunkt aus eine Möglichkeit der Würdigung erwächst. Der Übersetzer beklagt sein Saeculum, das nur an Rabnerschen Satiren und Stephanischen Komödien Gefallen findet, er meint, Aristophanes habe gewußt, was er tat, als er «platt» redete. «Er mußte im Interesse seiner politischen aufklärenden Arbeit in der Sprache des Pöbels reden.» Jetzt hat man leider nicht mehr ein Organ, wie die altattische Komödie, «den in den Hofkreis eingeschlossenen Regenten zu erleuchten, die sich zum Ansehen der Weisheit brüstende Dummheit zu züchtigen, die religiöse Heucheley zu entlarven, den gierigen Eigennutz zu brandmarken oder die überdünchte Leerheit abzuwaschen.»

1761 erschienen die Wolken des J. G. Hamann, veranlaßt hauptsächlich durch eine ungünstige Rezension, die Hamanns «Sokratische Denkwürdigkeiten» in den Hamburgischen Nachrichten erfahren hatten. Mit des Aristophanes Drama haben diese Wolken nichts gemein als eben den Titel.

Diesen aber gilt es allerdings zu erklären, da der Magus aus dem Norden selbst den größten Wert auf seine oft rätselhaften Titel legt. «Der Titel ist für mich kein Schild zum bloßen Aushängen, sondern der nucleus in nuce, das Senfkorn des ganzen Gewächses. Hinc illae lacrimae, über diese Kleinigkeit erst mit mir selbst einig zu werden. Entwicklung und Ausführung überlasse ich den Säften des Lebens und Einflüssen der Witterung und des Himmels. Aus lecta potenter re fließt von selbst facundia und lucidus ordo. — Diese meine methodum arcanam werde ich nun freilich nicht den Burgemeistern und Philistern der A. d. Bibliothek auf die Nase hängen. Lassen (Sie) sie sich mit ihrem Moses die Köpfe zermalmen».

«Der Titel jeder Schrift ist ein Rätsel, wo nicht immer ihres Inhalts doch allemal ihres Wertes». «Überschrift des Werkes ist zugleich Unterschrift des Namens, beides ein

Abdruck des Siegelrings am Gottesfinger der schönen Natur, welche Alles aus einem Keime und Minimo eines Senfkorns zur Lebensgröße entwickelt, alles wiederum in denselben genetischen Typum zurückführt und verjüngt durch die Kräfte entgegengesetzter Elastizität. Ein solcher Titel ist ein mikroskopischer Same, ein orphisches Ei, worin die Muse Gezelt und Hütte für ihren Genius bereitet hat, der aus seiner Gebärmutter herauskommt, wie ein Bräutigam aus seiner Kammer, und sich freut wie ein Held zu laufen nach dem Ziele seines geflügelten Sinnes, welches auf Stirn und Nabel seiner Rolle geschrieben steht, in einer Sprache, deren Schnur fortgeht bis ans Ende der Rede, daß alles von Luft und Wärme durchdrungen wird.

Entspricht Inhalt und Valuta dem Titel, so wird aus dem a parte ante ausgestellten Wechsel und Schuldbriefe a parte post ein Quittbrief und Beleg bargeleisteter Zahlung, kurz ein zweischneidiges Instrument, das sich selbst legitimirt und liquidirt, wie Sphinx bifrons, an dem Eingange in der Gestalt einer Blume oder Blüthe die Geschlechtsmerkmale der Autorschaft hervortreibt, und beim Ausgange in der Gestalt einer Frucht erscheint, welche außer der Fülle eigener Substanz, die Hülle neuer Generationen ähnlicher Gewächse und gleichartiger Systeme innigst verschließt und bewahrt» (I, p. 321 f. ed. Petri).

Gewiß Grund genug, diesem aristophanischen Titel nachzudenken. Wir dürfen dabei freilich ein Eindringen in das krause Gestrüpp Hamannschen Stils nicht scheuen.

«Weil diese Küchlein», sagt der Autor am Schluß seiner Vorrede zu den Sokratischen Denkwürdigkeiten, die «an das Publikum oder niemand, den Kundbaren» adressiert ist, «nicht gekaut, sondern geschluckt werden müssen, gleich denjenigen, so die Cosmische Familie zu Florenz in ihr Wappen aufnahm, so sind sie nicht für den Geschmack gemacht. Was ihre Wirkungen anbetrifft, so lernte bei einem ähnlichen Gefühl derselben Vespasian zuerst das Glück Deines Namens erkennen, und soll auf einem Stuhl, der nicht sein Thron war, ausgerufen haben: Uti puto, deus fio.» Hamann wählt für seine Gedanken die seltsame Einkleidung einer Charakteristik des Sokrates, weil er in dem Griechen, dessen Weisheit die Analogie, «die Seele seiner Schlüsse», in den Leib der Ironie kleidet, einen Verwandten seines Stiles findet, dann, weil die Stellung des Sokrates der zeitgenössischen Ungewißheit auf der einen und der zeitgenössischen Zuversicht auf der anderen Seite gegenüber ihm sein eigenes Verhältnis zu den geistigen Strömungen seiner Zeit genau wiederspiegelte, vor allem aber, weil er die lex continui, die Identität von Denken und Sein, die vollkommene Übereinstimmung der äußeren Erscheinung mit dem innersten Lebenskern des Menschen, die für seine eigene Lebensauffassung charakteristisch ist, in vollkommener Weise bei Sokrates ausgebildet findet. Diese seltsame Schrift hat nun Hamann in einer noch seltsameren verteidigt (1761), in der er dem «Nachrichter» eine «Mausefalle» aufstellen will, wie Hamlet eine solche dem Gewissen des Mörders. Wir finden hier ein buntes Zusammenspiel von Scherz, Satire, Ironie und tieferer Bedeutung. Der erste Aufzug der Wolken ediert die Kritik selbst «cum notis variorum in usum Delphini», mit dem zweiten beginnt die Maskerade mit ihrem Wechsel von Lüften des Schleiers und Anlegen neuer Hüllen. Scheinbar trifft er den Verfasser der sokratischen Denkwürdigkeiten, in Wahr-

heit den Kritiker der Hamburgischen Nachrichten. Des öfteren aber wird diese Illusion gestört und direkt zum Angriff übergegangen. Eine Stelle dieser Art ist die folgende, welche ich hierhersetze, um die Verwendung aristophanischer Zitate zu zeigen und um ihrer Beziehung auf die sokratischen Denkwürdigkeiten willen: «Die Aufschrift der Denkwürdigkeiten ist das beste Schild von ihrem Inhalt und dem Versuch, welchen Sokrates seinen Schülern aufgab, ihren Sinn wie einen Käfer einer Mühle am Faden seines Schenkels in die Luft schwärmen zu lassen ⟨Nub. 762ff.⟩.

μὴ νῦν περὶ σαυτὸν ἴλλε τὴν γνώμην ἀεί,
ἀλλ' ἀποχάλα τὴν φροντίδ' ἐς τὸν ἀέρα,
λινόδετον ὥσπερ μηλολόνθην τοῦ ποδός.

Die Schellen um und an dem Saum des Seidenrockes lassen seines Ganges Klang laut genug hören. Man hätte dahero dem Autor keinen Übermut zurechnen können, wenn es ihm angekommen wäre, anstatt des langweiligen Motto aus dem Persius folgendes aus einem komischen Dichter sich zuzueignen ⟨Them. 148ff.⟩:

'Εγὼ δὲ τὴν ἐσθῆθ' ἅμα γνώμῃ φορῶ,
Χρὴ γὰρ ποιητὴν ἄνδρα πρὸς τὰ δράματα,
ἃ δεῖ ποιεῖν, πρὸς ταῦτα τοὺς τρόπους ἔχειν.....
μετουσίαν δεῖ τῶν τρόπων τὸ σῶμ' ἔχειν.

Im Buche selbst steht leserlich genug geschrieben, daß seine Absicht keine andere gewesen, als μιμησάμενος εἰς ἀλλοτρίας γαστέρας ἐνδὺς κωμῳδικὰ πολλὰ χέασθαι ⟨Vesp. 1019f.⟩.

Sollte es also im Ernst dunkle Stellen in dieser Schrift geben, so würde es eine lächerliche Erwartung sein, daß der Autor sich jemals entschließen wird, den Teppich von Dünsten, die Veste seiner Tritte in einen klaren Himmel zu verwandeln, weil dasjenige, was gar zu durchsichtig in diesen Blättern gerathen, wenig Glauben gefunden.» ⟨I, p. 392 ed. Petri. Bei dem Vergleich mit dem Käfer am Faden ist jedoch nicht, wie P. glaubt, an das sich vernehmlich machende Schwirren gedacht, wie bei den Schellen am seidenen Rock, sondern der aristophanische Sokrates liefert offenbar nur das Bild für ein geistreich luftiges Spiel, dessen Schauplatz der Äther, der Teppich der Dünste, ist.⟩ Es wäre in der Tat seltsam, wenn in jener geheimnisvollen Urzelle, als welche er selbst den Titel bezeichnet, nicht schon etwas von jener Ironie zu spüren wäre. Dem ist nun auch in der Tat so. Hier legt eben Hamann als sein eigener Kritiker die Maske des Sokratesrichters Aristophanes an und setzt selbst seinen sokratischen Denkwüdigkeiten seine Wolken entgegen. Sofort aber überschlägt sich sein Witz sehr charakteristisch schon im Motto, welches aus den Wolken gerade den nun freilich wieder mit Ironie gesalzenen Segensgruß der Nebelfrauen an Strepsiades und Sokrates aushebt ⟨Nub. 358⟩:

Χαῖρ' ὦ πρεσβῦτα παλαιογενὲς θηρατὰ λόγων φιλομούσων
Σύ τε λεπτοτάτων λήρων ἱερεῦ.

Alles in allem genommen kommt es, wie man sieht bei des vielbelesenen Hamann Verhältnis zu Aristophanes nicht über geistreiche Einfälle bei einem zufälligen Objekt hinaus. Anders steht es mit einer Gruppe literarischer Erscheinungen, denen wir uns jetzt zuwenden. Am 29. Januar 1773 hatte Wieland, der nachmalige Übersetzer der Wolken, Vögel und Ritter, an Gotter geschrieben: «Könnten Sie sich entschließen, eine kleine Parodie, etliche Aristophanische Szenen zu machen, worin Sie nicht den Bacchus, sondern den Apollo . . . zu den Schatten herabsteigen ließen, um Opitzens, Canitzens, Hagedorns, Liscows etc. Seelen wiederzuholen. Unsere Liederdichter könnten das Chor der Frösche dabei vorstellen.» Der so schrieb, konnte nicht ahnen, daß Aristophanes zwei Jahre später zu einer Komödie gegen Wieland selbst herhalten mußte. Lenzens Wolken nämlich, entstanden aus ähnlichen Motiven wie die Hamannschen, nämlich aus Erbitterung über verschiedene Rezensionen Wielands, ließen einen Strepsiades = Leopold Sauck sich an einen als Jugendverführer gekennzeichneten Sokrates = Wieland wenden. Die in Prosa konzipierte Komödie selbst wurde jedoch unterdrückt, so daß nichts davon erhalten ist, als eine Szene, in der Wieland = Sokrates einem pietistischen Mädchen durch allerlei haarspaltende Dialektik die Tugend wegzudisputieren sucht. Die Rücksicht auf Wielands Jugendgeliebte Sophie von La Roche und der Einfluß des Angegriffenen in Weimar führten nicht nur zu der fast restlosen Vernichtung des Stückes, sondern gaben auch Veranlassung zu einer Schrift von Lenz, die die gar nicht erschienene Satire ausdrücklich ablehnt und unter dem Titel «Verteidigung des Herrn Wieland gegen die Wolken von dem Verfasser der Wolken» (1776) erhalten ist. Aus dieser nicht eben sehr klaren Palinodie hebe ich einen Satz hervor, der zeigt, wie das Vorgeben eines Quiproquo den Apologeten immer ein bequemer, im Grunde aber vergeblicher Ausweg ist: «Nur die Sokratidien, die schon zu seiner Zeit Aristophanes Galle rege machten, die bey veränderten Umständen, Menschen und Menschengesinnungen in seinem Geleise blind zu marschieren für marschieren halten, also immer auf einer Stelle bleiben . . ., Sokratidien in Purpur und köstlicher Leinwand, die der Wahrheit, dem armen Lazarus vor ihrer Thür, noch keinen kahlen Groschen aufgeopfert, . . . nur diese möchte ich durch Erinnerung an jenen großen Namen in Schröcken setzen und bescheidener machen.» Vorher hatte es freilich ganz anders gelautet. Am 28. August 1775 mitten aus der Arbeit an dem leider für uns verlorenen Werk heraus fielen an Herder die Worte «daß Aristophanes Seele nicht vergeblich in mich gefahren sey, der ein Schwein und doch bieder war». Also ein echter Patron für einen Stürmer und Dränger. Und jetzt endlich dürfen wir allmählich beobachten, wie das Eis bricht, wie unser Dichter Freunde, verzückte Bewunderer findet, die selbst eines anderen Geistes Brausen in sich verspüren als das dünne Lüftchen der Aufklärung. Ein kleines 1777 im deutschen Museum erschienenes Fragment Lenzens legt Zeugnis davon ab, daß er sich auch noch mit dem Gedanken

einer Nachahmung der Frösche getragen hat. Das Erhaltene läßt nur die Einführung einer Hadesfahrt des Bacchus und sein Zusammentreffen mit Doktor Faust erkennen.

Man vergegenwärtige sich diese grandiose Synthese, wie sie nur aus dem Geiste des Sturm und Drang geboren werden konnte, die Figur des ruhelosen titanischen Deutschen, gestellt in die hellenische Unterwelt hinein und Aristophanes dabei als Taufpate. Ich kann es mir nicht versagen, den Monolog Doktor Fausts herzusetzen, sei es auch nur, um auch in dem Leser den Schmerz darüber zu wecken, daß die Konzeption nicht über 33 Verse hinaus zur Ausführung gekommen ist. Von ihr legt uns Zeugnis ab ein «Fragment aus einer Farce, die Höllenrichter genannt, einer Nachahmung der βάτραχοι des Aristophanes».

In ewiger Unbehäglichkeit
In undenkbarer Einsamkeit,
Ach! von nichts mehr angezogen,
Verschnauf ich hier des Erebus Wogen.
Bittre Fluten, liebtet ihr mich,
Wär' ich in eurem Schooß ersunken,
Hätte da Vernichtung getrunken;
Aber ach! ihr haßtet mich!
Fühltet ihr, wie's mich gelabt,
Als ihr brennend mich umgabt,
Wie es kühlte meine Pein
Mich von etwas umfangen zu wissen!
Von der Schöpfung losgerissen
Noch von etwas geliebt zu sein!
Aber ach! betrogen, betrogen!
Auch ihr haßtet mich, grausame Wogen!
Ist kein Wesen in der Natur,
Das, nicht lieben, nicht erbarmen,
Das mich gränzenlosen Armen
Bey sich dulden wollte nur?

Bacchus, der nach der Hölle gekommen war, eine Seele wiederzuholen, tritt zu ihm. Kommt er, zu neuen Qualen bereit? Kommt er, ihn auszurotten? . . .

Bacchus: Keins von beiden. — Dein Herz war groß —
Faust — — — Du bist deines Schicksals los,
Und wenn dir die Gesellschaft gefällt,
Komm mit mir zur Oberwelt!

«Faust sinkt in einer Betäubung hin, die, weil sie der Vernichtung so ähnlich war, eine unaussprechliche Ruhe über sein ganzes Wesen ausbreitet.»[78])

Man verfolge die Rolle des Hercules in Goethes «Götter, Helden, Wieland». Er ist der Typus der Antike, wie ihn der Sturm und Drang braucht als Folie zu einem Wieland mit Nachtmütze, Tugendgefasel, Galanterie, engbrüstiger Imagination und schulmeisterlicher Philistrosität. Da

ist alles kolossal, urwüchsig und rauhbeinig. «Hatte einer», erzählt Hercules, «Überfluß an Kräften, so prügelte er den andern aus. Und versteht sich, ein echter Mann gibt sich nie mit Geringern ab, nur mit seinesgleichen, auch Größern wohl. Hatte einer denn Überfluß an Säften, machte er den Weibern so viel Kinder als sie begehrten, wie ich denn selbst in einer Nacht funfzig Buben ausgearbeitet habe. Will dir das nicht in den Kopf? Aber des Prodicus Hercules, das ist dein Mann. Euer Hercules Grandison, eines Schulmeisters Hercules. Ein unbärtiger Sylvio, am Scheidewege. Wären mir Weiber begegnet, siehst du, eine unter den Arm, eine unter den, und alle beide hätten mit fort gemußt.» Das ist allerdings ein Milieu, in dem ein Aristophanes zu Ehren kommen kann. Er ist gegenüber dem pseudoantiken Klassizismus gleichsam ein Kronzeuge aus der freien Luft des Altertums selbst. Im übrigen ist es zweifelhaft, inwieweit aristophanischer Einfluß neben jener Flasche Burgunder 1773 die tolle Farce Goethes entstehen ließ, so sehr man das auch für die Fährmannsszene und den unterirdischen Dichterwettstreit annehmen möchte. Die erste sichere Spur des Komikers hat bei Goethe Albrecht Dieterich[74]) nachgewiesen für das Jahr 1777. Im zweiten Akt des Triumphs der Empfindsamkeit lesen wir:

Merkulo: Du gedrechselte Laterne,
Überleuchtest alle Sterne,
Und an deiner kühlen Schnuppe
Trägst du der Sonne mildesten Glanz.
Sora: O pfui, das ist gar nichts Empfindsames!
Merkulo: Schönes Kind, um Himmels willen, es ist aus dem Griechischen.

Praxagora eröffnet nämlich die Ecclesiazusen also:

Ὦ λαμπρὸν ὄμμα τοῦ τροχηλάτου λύχνου
κάλλιστ᾽ ἐν εὐστόχοισιν ἐξηρτημένον
γονάς τε γὰρ σὰς καὶ τύχας δηλώσομεν,
τροχῷ γὰρ ἐλαθεὶς κεραμικῆς ῥύμης ὕπο
μυκτῆρσι λαμπρὰς ἡλίου τιμὰς ἔχεις.

«Die Vögel. Nach dem Aristophanes» 1780 haben jedenfalls das mit ihrer Vorlage gemein, daß über ihre eigentliche Grundidee im allgemeinen und über die Einzelinterpretation die abenteuerlichsten Vermutungen aufgestellt worden sind. Hat man doch als Haupttendenz herausgelesen, Goethe wolle «die Usurpation als das Recht, und das ewige Recht der Götter und Menschen als eine tückische Usurpation darstellen» (Rosenkranz, Goethe 290), sah man doch politisch soziale Absichten dahinter und dachte an eine Persiflage der Gedanken von den angestammten, unveräußerlichen Menschenrechten gegenüber dem Rechte des Besitzes. Jedoch schreiben wir hier nicht eine Geschichte der Auffassung der Goetheschen Vögel und dürfen derartiges billig auf sich beruhen lassen. Der moderne Leser wird, wenn er ehrlich ist, schwerlich bekennen, noch jetzt einen unmittelbaren Genuß irgendwelcher Art

bei der Lektüre verspürt zu haben. Dazu ist die Ausführung zu fragmentarisch, das Nebeneinander der zusammengewobenen Fäden zu störend. Denn das Spiel ist, wie der Verfasser selbst an Merck schrieb, «nach dem Griechischen und nicht nach dem Griechischen». Die Komödie, um deren Interpretation sich besonders A. Köster verdient gemacht hat, ist zum Teil auch deswegen für uns weniger genießbar, als für das Weimarer Hofpublikum, das ihr eine günstige Aufnahme bereitete, weil Lokalanspielungen hineingeheimnist sind. «Mit einem beißenden Witz erfunden, ob Dir gleich nicht alles verständlich sein wird, da manches lokal ist», meinte Knebel an seine Schwester Henriette bei der Übersendung. Politisches möchte außer einem Seitenhieb, der den preußischen Aar trifft, nicht darin zu suchen sein.

Die der aristophanischen nachgebildete Eingangsszene sieht die literarischen Genies Hoffegut und Treufreund auf einer Abenteuererfahrt. Kleine Erlebnisse der Schweizerreise mit Karl August sind verwendet — Irrgänge, Schwindel, Botanisieren und Steinesuchen. Sie suchen den alten Schuhu auf, selbst unzufrieden mit ihrem Los, ihn, den ewig Malcontenten. Köster hat m. E. überzeugend in Bodmer das eigentliche Modell dieses Typus des Kritikasters und Griesgrams nachgewiesen, den man ja in Person aufgesucht hatte, auf den gewisse Einzelheiten, ja sogar die Physiognomie, paßten, und der sich ja ein Geschäft daraus machte, die Singvögelchen im deutschen Dichterwald zu rupfen und zu verzehren, den Goethe ja übrigens auch während der Arbeit an den Vögeln an anderer Stelle (Brief an Lavater, 3. Juli) geradezu den Schuhu nennt. Sein Diener ist der gedankenlos nachplappernde Papagey, der «Leser». Bei dem großen Unzufriedenen par excellence glauben die beiden Auswanderer für ihre utopischen Gelüste auf Verständnis rechnen zu dürfen. Sie wünschen eine Stadt, wo man sich beschwert, daß niemand hilft Kapaunen verzehren und alten Wein trinken. «So eine Stadt, wo mich ein alter, würdiger Greis in der Allee beym Lippen kriegte und mich zur Rede stellte und sagte: Was, ihr belohnt meine Wohltaten so! Hab ich euch darum einen Eintritt in mein Haus erlaubt? Da hab ich meine Tochter das allerliebste Mädgen! hab ich euch nur darum bey ihr allein gelassen, daß ihr ihr so begegnen sollt? Der arme Tropf, kommt zu mir, weint und schluchst, und sagt: ach lieber Herzenspapa, bedenkt nur, er hat mich nicht einmal geküßt, nicht einmal geherzt, nicht einmal — ach daß das arme Kind vor weinen nicht fortreden kann! Pfui, fährt der Alte in einem gesetzten Ton fort, das hätt ich mir von euch nicht versehen! beschimpft mich nicht so zum zweitenmal, wenn wir gute Freunde bleiben sollen, wie ich's von eurem seeligen Vater gewesen bin etc.» (nach der Urfassung). Eine Stadt, wo einem Geld aufgenötigt wird, wo insbesondere die Literaten freigehalten und vor Nachdruck geschützt werden. Dem Schuhu ist dieses Verlangen zu toll, er entfernt sich und hat auch in der Tat im weiteren Verlauf des Stückes keine rechte Stelle mehr. Sein

kritisches Arsenal gibt noch einmal Gelegenheit, die Eindringlinge zu schirmen gegen die über den Einbruch ergrimmten Vögel, seine Blasröhre mit Lettenkugeln, sein Prügel, seine Peitsche, seine Lexika, «die großen Krambuden der Literatur, wo jeder einzeln sein Bedürfnis pfennigweise nach dem Alphabet abholen kann», sein Tintenfaß etc. Im übrigen endet das Stück ganz im Anschluß an Aristophanes mit dem Bericht des Treufreund, der sich als Vogel Hosenkackerling, Epops maximus polycacaromerdicus, vorstellt, von dem Primat der Vögel und mit dem Vorschlag einer utopischen Reichsgründung in der Luft. Der angehängte Epilog prägt das Wort von dem ungezogenen Liebling der Grazien.

Unleugbar verzettelt sich der in seinen Motiven ursprünglich klarere satirische Einfall und löst sich in die heitere Phantastik der Vorlage auf. Der Versuch, den jeder Leser notgedrungen unternimmt, den Faden in der Hand zu behalten und weiter auszudeuten (Vögel = Publikum) führt, sehe ich recht, doch nur zu unbefriedigenden Unklarheiten.[75]) Goethes Gelegenheitsstück verhalf Aristophanes zu einer vorübergehenden Beliebtheit am Weimarer Hof. Noch 1781 gedachte man bei einem auf dem Tiefurter Waldtheater aufgeführten Schattenspiel der literarischen Satire Goethes, und auf den Riemen der Peitsche des Momus war «Aves» zu lesen. Anna Amalia las den Dichter, zuweilen zusammen mit Wieland, im Urtext und wirft in einem Brief an Knebel 4. I. 1784 etwas ungelenk mit λωβητοὶ τεχνῆς und Μουσικὴ χελιδονῶν um sich. Den Rittern oder vielmehr der Wielandschen Übersetzung dieses Stückes entlehnte Goethe die Benamsung der dunklen Weissagungen des Bakis. Der Aufführung seiner Vögel auf dem Ettersburger Theater erinnert er sich auf seiner italienischen Reise bei einem kleinen Reiseerlebnis in Malcesine, welches man an Ort und Stelle nachlesen mag (Weimarer Ausgabe XXX 45). In der Folge hat Goethe jedes nähere Verhältnis zu Aristophanes verloren. Bei Wolfs Wolken weiß er nur Format, Druck und Papier zu loben. Gelegentliche Äußerungen zeigen überraschende Lauheit. Vieles davon gehört freilich zu jener Gattung von höchst allgemeinen und recht wohlwollenden Urteilen, wie sie der alte Goethe gelegentlich diesem oder jenem gegenüber aussprach, und wie sie in unserer Zeit, in der Goethezitate zum ständigen Beiwerk fast jedes Buches gehören, immer aufs neue wieder gewichtig kolportiert werden. In der Antike des Neuhumanismus mit ihren kalten, blassen Marmorbildern, ihrer edlen Einfalt und stillen Größe, ihrer Welt, über der

> ewig klar und spiegelrein und eben
> floß das zephyrleichte Leben
> im Olymp den Seligen dahin,

ist Aristophanes wiederum ein Fremdling. Wir werden aber sehen, daß die Anregungen des Sturms und Drangs nicht verloren sind und von einer anderen, auch sonst verwandten Seite aufgenommen werden.[76])

Ein seltsames Schauspiel übrigens: Mit «nie erschöpften Wonnen» unermeßlich reich ausgestattet, bewährt das Erbe der Antike eine geradezu magische Wunderkraft. Zu ihr flüchten die Besten aller Zeiten, und scheinbar sind es intellektuelle Anregungen, die sie suchen, sie finden unendlich viel mehr in dieser Beschäftigung, eine Verwirklichung ihrer letzten auf dem Urgrund ihrer Seele im Gebiet des nicht mehr Rationalen erwachsenen Träume, eine selige Auslösung ihrer unmittelbarsten Instinkte. Und so zeichnet ein jeder das Bild seiner geheimsten Wünsche als erfüllt und verwirklicht in jene Zeit hinein, und einem jeden sagen ihre Blicke etwas anderes, dem σωφροσύνη, dem zierlich kokette χάρις, dem überschäumend tolle Lebenslust, dem wohlwollende, ausgleichende, gerechte Weisheit. Was hat die Antike nicht alles in dieser Weise in ihren Schutz genommen, segnen müssen durch ein ihr stillschweigends abgeschmeicheltes, durch Liebe erzwungenes Siegel. Wir nennen nur zwei Namen aus der romanischen Renaissance, Poggio und Rabelais, und ein Gefühl der Wehmut faßt uns an, was uns armen modernen Menschen alles verloren gegangen ist an urkräftiger Lebenslust, an ganz naiv stofflicher Freude am Fabulieren, an ungehemmtem Lachen über die ureigensten animalischen Naturalia unserer werten Persönlichkeit. Und dann daneben der deutsch-lateinische Schulmeister, wie Wuz in Auenthal, in des Daseins Enge träumend, sich getröstend und doch fernab von unechter Rührung sich sicher wissend im köstlichen Besitz. Ein anderes Bild zeigt Stoßdegen, Puderperücken, Reifröcke und gemessene Pas. Aber es gibt auch dort eine Liebe, eine echte Ehrfurcht, fruchtbar für den Einzelmenschen und für die dichterische Gestaltung, wo man in Schranken geht, nicht minder als dort, wo frische kecke Burschen ihr Herz auf der Zunge tragen und unter einem ewigen Becherfunkeln fernab von Gravität und großen Schauplätzen ihres Lebens kleine Kreise ziehen. Lassen wir auch die ihre Rechnung finden, und warum sollten nicht auch die schließlich ihren Weg nach Hellas finden, denen die Rätsel des Lebens mehr als Rechenexempel erscheinen, die bei gutem Willen und richtiger Anwendung der Verstandeskräfte recht wohl gelöst werden können? Das antike Geistesleben hat ja einen ganz unverkennbaren Zug zum Intellektualismus. Die Denker, die es in erster Linie repräsentieren, lassen mehr oder weniger alle ihre systematische Arbeit ausmünden in ein Ideal, in dem Lüste und Begierden und alle praktischen Notwendigkeiten des Handelns überwunden sind, und der denkende Geist seiner selbst und nur seiner selbst froh wird. So möchte das Bild der antiken Welt, wie es sich die Aufklärung dachte, noch nicht das verzeichnetste sein, wo Weisheit von den Lippen der Edlen träufelt, gemessene Tugend ohne Starrheit und Zelotentum das Wort führt und gerechte Biederkeit alle Streitigkeiten schlichtet und behebt.

*

V. Neuzeit

Um die Wende der Jahrhunderte wird die Arbeit des Elsässers Brunck fortgeführt und zu einem gewissen Abschluß gebracht. Das ungeheuere 13 starke Bände umfassende Werk von Invernizzi stellt in den Jahren 1794—1834 einen Text auf Grund der ausgiebiger erforschten Überlieferung her und sammelt in den Bänden III—XIII eine stattliche Masse von Erklärerliteratur zu einzelnen Stellen, ediert auch die antiken Scholien und fügt eine lateinische Übersetzung des Dichters bei. Für diese Bände muß der Herausgeber jedoch seinen Namen an Beck und Dindorf abtreten. Ähnlich angelegt sind die Ausgaben von Immanuel Bekker in 5 Bänden ⟨London⟩ und die Oxforder Edition des soeben genannten Dindorf 1835ff., die wie ihre beiden Vorläuferinnen Text, lateinische Übersetzung, notae variorum und Scholien bietet in 4 Bänden, von den der vorletzte sich wieder in 2, der letzte gar in 3 Bücher spaltet. Erwähnen wir noch die Teubnersche Textausgabe von Bergk ⟨zuerst 1852⟩ und die Tauchnitzsche von Meineke 1860. Die handschriftliche Überlieferung veranschaulicht die textkritische Ausgabe von v. Velsen ⟨z. T. neuaufgelegt von Zacher⟩, knapper die von Hall und Geldart ⟨Oxford 1900/01⟩. Zwei der Hauptzeugen der Überlieferung sind in Facsimilia vervielfältigt worden, der codex Ravennas 137 ⟨11. Jahrh.⟩ Leiden 1904 und der codex Venetus 474 ⟨12. Jahrh.⟩ London und Boston 1902. Einige Verderbnisse gehen, wie die Scholien zeigen, in sehr alte, oft sogar voralexandrinische Zeit zurück. Da haben auch die Konjekturenfluten der Neueren wenig oder nichts gefruchtet. Ebenso wie die Textkritik scheint auch die Texterklärung im einzelnen zu einem gewissen Ruhepunkt gekommen zu sein. Recht ansprechend in dieser Hinsicht und zur Einführung geeignet sind die Ausgaben der Wolken, Vögel, Frösche und Ritter von Kock. Ebenso seien die lateinischen Kommentare von v. Leeuwen und die englischen von Starkie ⟨bis jetzt Acharner und Wespen⟩ genannt. Stellt man freilich die Ansprüche höher und versteht unter einem wirklichen Kommentar etwas anderes als Notenflickarbeit mit vorgesetztem gelehrten Apparat oder gar einer sauersüß präludierenden, geschichtlich abwägenden, temperiert schalkhaften Einführung, so muß konstatiert werden, daß in diesem Verstande die Forschung bei Aristophanes weit hinter dem für manche anderen Autoren Geleisteten zurückgeblieben ist. Das Gute dabei ist, daß in der Hauptsache ein jeder seinen Aristophanes nach seinem Geschmack lesen kann: Es tritt kein Papier und kein ehrwürdiger Makler dazwischen.

Übersetzungen sind im 19. Jahrh. nicht wenige erschienen, so die von Johann Heinrich Voß ⟨1821ff.⟩, die dem alten Goethe wieder den «seltsamsten aller Theaterdichter» vorübergehend ins Gesichtsfeld rückte, die von Droysen 1835ff. und öfters, von Schnitzer 1842ff., von Hieronymus Müller 1843ff., von Seeger 1845ff., von Minckwitz und Wessely 1854ff., von Donner 1861f., um von anderen, zumal denen einzelner Stücke, ganz zu schweigen. Von diesen wird allen weit voran die Droysensche geschätzt, und ich weiß wohl, daß sie manchem, der nie eine Zeile des Urtextes gesehen hat, unendliches Behagen verschafft hat und auch von Philologen gern gelesen wird. Ich glaube jedoch, daß die von dem Original und der Übersetzung ausgehenden Wirkungen — ganz abgesehen von dem faux air einer jeden Übersetzung — in diesem Falle grundverschiedene sind.

«Ohne Aristophanes kann man», wie Hegel einmal sagt, «kaum ahnen, wie dem Menschen sauwohl sein kann». Wir werden durch ihn aller Bande los und ledig, als nos ipsissimi gleichsam berückt, und unsere geheimsten Blähungen, Geschlechtstrieb, Bildungsschwindel, poetische Salbung, unsere Verkettung mit der tausendfältigen Gemeinheit des öffentlichen, wirkenden Lebens,

sie alle werden beim Namen genannt, und mit lauttönender Schelle exorziert fahren sie in einer unschädlichen, kindlich tollen Katharsis aus uns heraus. Mit dem Droysenschen Aristophanes aber scheint es ähnlich wie mit den noch zu besprechenden Aristophanesnachahmungen des 19. Jahrhunderts zu stehen. Sie werden «goutiert» von Leuten, die sich der dialektischen Entwicklung des papiernen Witzes, sei er auch eine Zote, mit Freuden hingeben, wobei die Befriedigung, die der gelehrte und sensitive Kenner dabei verspürt, im wesentlichen die Wirkung macht. Ich kann nicht glauben, wenn ich auch die Gründe dieser Erscheinung nicht genauer zu präzisieren wüßte, daß jemand mit gleicher Wärme und Ehrlichkeit bei beiden zu Gaste gehen kann. Droysens Sympathie für seinen Dichter war selbst schon eine durchaus artistisch-formale. Mit der Annahme von sachlichen, borniert reaktionären Tendenzen gegenüber der hereinbrechenden Moderne ist ein Aufgehen in das Leben der aristophanischen Komik letzten Endes schlechterdings unverträglich. Auch scheint, um eine spezielle Bemerkung zu dieser Frage hier anzufügen, die Umgießung der griechischen Vorlage in eine gleichfalls durchweg metrische deutsche Wiedergabe schwerlich zu einem befriedigenden Resultat zu führen. Nach längst vergessenen, früher kurz erwähnten Vorarbeiten vergangener Jahrhunderte haben sich die Übersetzer aber gerade daraufhin etwas zu Gute getan. Und doch hat ganz gewiß nur die Pietät der Gewöhnung uns daran gehindert, in der deutschen Jambenwiedergabe der eigentlich komischen Partien des Originals etwas anderes zu sehen als eine geradezu entsetzliche Versklappermühle. Die Prosa der Shakespeareschen Falstaffszenen, gewiß auch öfters die Regissche Rabelaisübersetzung hätten hier einem Übersetzer ein weit entsprechenderes Äquivalent geboten. Gerade die komische Diktion Shakespeares bietet trotz aller Vorbehalte überraschende Parallelen, vulgäre Elemente neben geschwollenem Euphuismus, sprachliche Akrobatenkunststücke neben einer bis in die äußersten Spitzen getriebenen rationalistischen Dialektik. Ob nicht ein Nebeneinander von einer so gestalteten Prosa, gelegentlichem gehobenem Jambenschritt und lyrischen Einlagen uns noch am ehesten mit dem an sich ja immer leidigen Unternehmen eines deutschen Aristophanes aussöhnen würde? Die Nachahmungen freilich lassen, wenn sie prosaische Einlagen geboten haben, eine neue Gefahr sehr deutlich erkennen, die in der Möglichkeit gegeben ist, die immerhin nicht zu verkennende traditionelle Gebundenheit des Stils zur Plattheit zu verkehren.

Als Ausgangspunkt unserer Reise durch das 19. Jahrh. wählen wir das Hauptproblem der Aufklärungsepoche, das uns gar bald aus dem Zustand, in dem es jene Zeit der kommenden übermittelte, heraus und zu viel weiteren Ausblicken führen wird. Zuvor aber müssen wir den Leser, dem wir nicht zumuten wollen, die von uns selbst absolvierte ganze Passionsstraße mitzumachen, mit einigen Versuchen bekannt machen, die dem problematischen Sokratesbild von neuen Gesichtspunkten aus beikommen wollten. Zu dem Dilemma

Personalporträt oder Quiproquo nahm die epochemachende Wolkenausgabe von Gottfried Hermann (1799 und in 2. Aufl. 1830) keine klare Stellung. Ihm kam es vor allem darauf an, die Momente herauszuarbeiten, die schon an dem historischen Sokrates komisch erscheinen und eine Verspottung auf der komischen Bühne empfehlen mußten. Daneben freilich wird gelegentlich wieder von den alii philosophi und sophistae gesprochen, denen eigentlich der Scherz galt. Hermanns Hinweis bot eine neue Möglichkeit, den Dichter zu retten, und das Tableau komischer Züge und Motive im Äußeren, in der Lebensführung und Lehrmethode des lebenden Sokrates hat noch manchen nach Hermann zu reichlicher Ausführung anläßlich der Wolken gereizt. Die Sache hat nur ein sehr erhebliches Bedenken. Der Dichter hat alle diese Dinge, die sich in dieser Richtung namhaft machen lassen, so gut wie gar nicht benutzt, und seltsamerweise findet man sie nicht bei ihm, wohl aber etwa im platonischen Symposion herangezogen als eine freilich groteske Hülle, die den köstlichen Kern jenes dämonischen Menschen barg. Das fühlte auch Hermann recht wohl, und er ließ auf die Darstellung in der ersten Ausgabe, daß Sokrates geeignet sei, qui vel sola personae specie risum spectatoribus commovere possit, die resignierende, ja völlig aufhebende Erkenntnis folgen, die die zweite Auflage seltsamerweise tilgte: Horum perpauca tantum tetigit Aristophanes omninoque in moribus et indole Socratis ita ab illo Sophronisci filio discessit, ut praeter nomen nullam prope relinqueret similitudinem. Immerhin bricht sich wenigstens prinzipiell die Ansicht eines Personalporträts trotz fühlbarer Schwierigkeiten Bahn, und die weiter zu nennenden Versuche sind auf Erklärungen von dieser Voraussetzung aus eingestellt. Der große Philologe Friedrich August Wolf, dem die Gabe eines gewissen kaustischen Witzes nicht fremd war, fand an dem Dichter Gefallen. Er edierte und übersetzte die Wolken (1811) und die Acharner (1812), beides übrigens anonym, das erstere ausdrücklich, um allerlei angehäuften Mißmut sich von der Seele wegzuschaffen. Die Vorrede zu den Wolken eröffnete einen neuen Ausweg, in dem der Versuch gemacht wurde, den Sokrates vom Jahre 423 als einen von dem uns geläufigen wesentlich verschiedenen Philosophen hinzustellen, der noch stark in der Naturspekulation mitten drin stak. In späteren Jahren, meint Wolf, wäre das komische Porträt des Weisen ein durchaus anderes geworden. So denkt sich im Anschluß an Wieland und Wolf auch Kanngießer etwa die Sache (Die komische Bühne in Athen, 508 ff.). Ja er spricht die Vermutung aus, Sokrates habe durch die Wolkenkomödie das Nichtsnutzige und Fruchtlose seiner Studien eingesehen, also aus dem lustigen Spaß einen ernsthaften Nutzen gezogen. Da wäre nun in der Tat so ziemlich alles in schönster Ordnung, und wenn wir Otto glauben dürfen (De Nubium consilio, Progr. Neiße, 1844), hat auch Aristophanes dabei profitiert und ist, gerade veranlaßt durch seine Komödie, dem Weisen immer mehr näher getreten und hat ihn schätzen und immer besser verstehen gelernt.

Auch die neuere Zeit hat versucht, im Sinne dieser Entwicklungslinie das Sokratesbild zu interpretieren. Überaus seltsam berührt es den Leser, der die Ausführungen von Ivo Bruns über das literarische Porträt der Griechen verfolgt (1896), zunächst sehr ausführlich über die im allgemeinen ersichtliche typische Linienführung in den Personen der aristophanischen Bühne belehrt zu werden und dann zugemutet zu bekommen, dem Sokratesbild eine Sonderstellung einzuräumen. Hier sei eine leibhaftige wirkliche Persönlichkeit in den Mittelpunkt der Darstellung gestellt. Das Konterfei des Dichters beruhe auf gutem Glauben und stehe in Übereinstimmung mit den Anschauungen der Zeitgenossen. Die Worte der platonischen Apologie (23 D), «man habe gegen Sokrates die Vorwürfe vorgebracht, die man jeder Zeit gegen die Philosophen zur Hand habe» können aber doch nur mit großen Einschränkungen als Zeugen für diese Auffassung gelten. Denn sie besagen doch nichts anderes, als daß Aristophanes sich bei seiner poetischen Zeichnung gerade nicht von der Tendenz einer Personalkarikatur, sondern von gewissen, dem Volksbewußtsein eigentümlichen, typischen Vorstellungen über Leben, Treiben und Absichten der Philosophen leiten ließ. Seltsamerweise nimmt Bruns für die Sokratesverspottungen der Komiker Telekleides, Eupolis und Ameipsias typische Stilisierung und eine gewisse Harmlosigkeit an. Nur die von altersher vorgefaßte Meinung von der völligen Inkommensurabilität der Wolkenkomödie kann verkennen, daß jede dieser Komödien, wenn sie uns allein überliefert worden wäre, die Forscher zu allen Zeiten vor das gleiche Problem gestellt hätte, wohl aber darf man annehmen, daß, wenn alle diese Sokrateskomödien auf die Nachwelt gekommen wären, den Interpreten eine Menge der Irrwege und phantastischen Konstruktionen, mit denen sie sich abgequält haben, erspart geblieben wären. So ist diese Linie der Interpretation, die von dem historischen Modell aus irgendwie zur Klarheit zu kommen suchte, so gut wie im Sande verlaufen. Noch 1896 hat Römer (Münchener Akad. phil. hist. Kl. 22 ff.) von neuem versucht, in minutiöser Interpretation einige Beziehungen zwischen dem Sokrates von Fleisch und Blut und dem des Dramas zu gewinnen. Es sind ihrer nicht wesentlich mehr geworden, als schon die antiken Erklärer ausfindig gemacht hatten. Selbst wer diesen Ergebnissen zustimmt, könnte sich nicht genug über die unglaubliche Diskretion wundern, mit der hier Aristophanes Versteck spielt und sich Wirkungen, die mit Händen zu greifen waren, entgehen läßt.

Die gerade entgegengesetzte Annahme hat, wie man gestehen muß, so absurd sie auch zunächst in ihrer ursprünglichen Fassung erscheint, doch zu einigen, nicht unwesentlichen Einzelerkenntnissen geführt.

Heinrich Voß in den Noten zu der von ihm edierten Aristophanesübersetzung seines Vaters (1821) redet in der unerquicklichen Unklarheit, die dieser Auffassung von vornherein anhaftet und in der deutlichen Absicht, alle etwaigen unangenehmen Empfindungen im Leser in Wohlgefallen aufzulösen, etwa so (zu 92 und 99). «Dieser komische Aftersokrates wurde von keinem anders genommen als für die Gesamtheit der Sophisten, wozu der berühmteste Denker die Person hergab». Ja Meton sogar erhält, was nun wirklich schön ist und dem guten Herzen des Kommentators alle Ehre macht, dieselbe liebenswürdige Rettung: «Nicht Meto wird vom Dichter verspottet, sondern die Aftermetone jener Zeit, denen Meton wie Sokrates in den Wolken den Aftersokratikern Person und Namen lieh. Gerade so bezeichnet Lucian schlechte Platoniker, Epikureer, Pythagoreer mit dem unwürdig gebrauchten Namen ihres Platon, ihres Epikurs, ihres Pythagoras».

Die prinzipielle Möglichkeit, nach der Herkunft der Farben in dem Bilde des Sokrates Ausschau halten zu dürfen, war nicht ganz unfruchtbar. Sehr vieles von diesen Dingen, wie Ätherphilosophie, Gottesleugnung, weltentrücktes Träumen in der Hängematte oder im Obergeschoß, bedenkliche Geschäftskniffe werden ja nicht nur dem aristophanischen Sokrates, sondern in gleicher

Weise dem Euripides des Dichters angehängt, und beide Personen werden auf dieselbe komische Weise «gefällt». Daher der Lösungsversuch: Nicht Sokrates ist gemeint, sondern Euripides.

Man sieht, diese Beantwortung lautet zunächst nicht minder plump als die frühere. Dadurch aber, daß man wenigstens einen bestimmten Sündenbock nannte, bot sich die Möglichkeit, kleine Einzelzüge in der Zeichnung deutlicher in ihrer literarischen Verwendung zu verfolgen. Freilich dachte daran Reisig[77]) kaum, im übrigen durch seine Coniectanea um Text und Metrik des Komikers hoch verdient, der ihn in einem Exemplar der Juntina bis an die Wachtfeuer der Freiheitsfeldzüge begleitete. Schon Gottfried Hermann hatte, wie seit den Tagen des Altertums viele, den Haß gegen Euripides, den angeblichen Freund des Sokrates, als ein äußeres Motiv der Abfassung der Wolken herangezogen, eine Argumentation, die freilich schlecht mit seinen sonstigen Ausführungen sich reimt. Dieses Moment rückte Reisig ins Zentrum: Der Haß gegen Euripides hat — die Wolken diktiert. Was an Meteorosophie darin dem Sokrates angehängt wird, gilt jenem. Ja Euripides ist in der ersten Gestalt der Wolken selbst aufgetreten, und Reisig richtet ihm ein besonderes Schwebegestell neben dem des Sokrates ein und verwendet dafür einige von Diogenes Laertius II, 18 aus den Wolken angeführten Verse, die auf den Tragiker in seinem Verhältnis zu Sokrates Bezug nehmen und in unserem Text keine Stelle haben und haben können. Ebenso wird der Versuch gemacht, Parodien euripideischer Verse und Vorstellungen in den Wolken nachzuweisen. Dieser Hinweis wirkt in der Folgezeit insofern weiter als, wer de Aristophane Euripides irrisore schrieb, und es waren ihrer überaus viele, sich berechtigt glaubte, diesen oder jenen Zug in den Νεφέλαι als euripideisch ansprechen zu dürfen. Wir nennen nur van Leeuwen,[78]) den durch seine lateinisch kommentierten Aristophanesausgaben verdienten holländischen Gelehrten.

Methodisch ist damit vielleicht ein Ausweg gewonnen, sachlich aber nichts, denn abermals fragt man: Warum eine so seltsame Maskerade? Wo ist das Kriterium dafür, welchen Umfang wir dem vermeintlich euripideischen Einschlag geben dürfen? Sehen wir von der naiven Vorstellung ab, der geneigte Leser und Hörer möge für gewisse Partien der Komödie, wo nicht für ihre ganze Ausdehnung, einfach statt Sokrates Euripides lesen und verstehen, so liegt das Berechtigte dieser Ausführungen in einer vorhin bereits berührten literarisch-technischen Erscheinung: Die komischen Porträtzeichnungen des Sokrates und des Euripides sind zum guten Teil mit denselben Farben bestritten. Und so buchen wir hier allerdings eine Erkenntnis, die uns jene andere Gruppe von Interpreten schuldig bleiben mußte. Natürlich blieb es nicht bei Euripides, und man hat insonderheit den Versuch gemacht, die Verwendung von Zügen, die dem Protagoras angehören, glaublich zu machen.[79]) Über dieses im ganzen ziemlich ziellose Hin- und Herreden führte endlich ein Nachweis hinaus, der nicht den Anspruch erhob, die Kardinalfrage zu beantworten, mit dem aber für zahlreiche Einzelstellen das letzte Wort gesprochen ist. Jene seltsame Äther- und Dunstphilosophie, als deren Anhänger wir den aristophanischen Sokrates kennen lernen, ist, wie nach unklaren Vorgängen Diels[80]) überzeugend nachgewiesen hat, sachlich und sehr oft auch bis in die Einzeltermini hinein keine andere als die des zeitgenössischen Denkers Diogenes von Apol-

lonia, eines eigentümlichen Nachzüglers der jonischen Naturphilosophie. Die schlicht anmutende Voraussetzung eines gemeinsamen Urstoffes der Dinge verband sich hier mit komplizierteren Bedürfnissen des modernen Denkens, denn als jener wurde die Luft angenommen, ihr aber die Eigenschaft eines denkenden und vernünftigen Wesens beigelegt; je mehr jemand an ihrer reinsten Gestalt Anteil hat, um so näher steht er der Vollkommenheit. Wir verstehen, wie gelegen dem Komiker es kommen mußte, seinen Hans-guck-in-die-Luft gerade diesen modernen philosophischen Jargon von seiner Hängematte aus reden zu lassen. Von einer Fülle von Phantastereien, die über das verschiedene Verhältnis einer ersten und einer zweiten Bearbeitung der Wolken zur Sokratesfigur häufig ins Blaue hinein vorgebracht worden sind, schweigt man an dieser Stelle am besten.

Von dieser Einzelentwicklung des Wolkenproblems versteht man am besten eine entscheidende und überaus nachhaltige Wendung, die mit dem Spezialfall zugleich auch die gesamte Aristophaneswürdigung erfuhr und die in unserem Falle es vermochte, das entstandene, in beiden Fällen fruchtlose Dilemma noch einmal in einer grandios gedachten Synthese aufzuheben. Hier muß es aber zunächst erlaubt sein, etwas weiter auszuholen.

Erinnern wir uns: Die Renaissance lobt die süße Anmut des aristophanischen Attisch, schätzt den Dichter als Lehrmeister des Griechischen und gelegentlich als Unterweiser in den «Altertümern». Der Dacier ehrliche Begeisterung war im Grunde nur eine Weiberschrulle, die den Teufel was nach Gründen fragt. Lessings Feinfühligkeit lehnte sich gegen die banausenhafte Plattheit der Erklärer auf und bahnte sich auf seine klug überlegte, von einem gewissen technischen Rationalismus bestimmte Art einen ganz neuen Weg zum Schaffen des Dichters. Wieland lacht überall gern mit, so auch hier, doch mit gebührendem «Wenn» und «Aber». Da zeigen sich recht unvermittelt in der Bewegung des Sturm und Drang Spuren eines wirklich organischen, weil auf Verwandtschaft der Denkart beruhenden Interesses an der Persönlichkeit des Dichters. Sie sind nicht eben weit gediehen, und die Klassik ist die letzte, die ihnen hätte Pflege angedeihen lassen. Fragen wir nun, wem wir es eigentlich danken, daß wir zu unserem Aristophanes freier und fröhlicher stehen, als, wie wir getrost sagen dürfen, die uns vorausliegenden Jahrhunderte der Neuzeit nicht nur, sondern auch die spätere griechische und römische Antike, so werden wir zunächst jener Bemühungen aus der Zeit des Sturm und Drang und Herders dankbar gedenken müssen, müssen aber, um die endgültige Antwort zu erfahren zu der eigentlichen Erbin dieser Epoche übergehen, die gerade in einem gegensätzlichen Verhältnis, zum Teil in dem der Reaktion, zum Klassizismus steht, zur Romantik. Nun gilt keine Kunstbetrachtung mehr, die sich nicht des organischen Zusammenhangs mit der geschichtlichen Entwicklung des Volkes oder mit der Seele des Poeten bewußt ist. Man mag all das, was nun darüber zu sagen ist, im Geiste halten an die Worte Lessings und Wielands und an die charakterisierten Einzelbemühungen, mag es auch mitnehmen in die entscheidende Schwenkung der Folgezeit.

Bei der Romantik erst konnten alle Eigentümlichkeiten der aristophanischen Kunst auf Verständnis rechnen, der schrankenlose, überschäumende Rausch, das Sprengen der Illusion, die burleske, volkstümliche Komik, phantastische Tierbetrachtung und der Zauber märchenhafter Motive. Die Freude der romantischen Kunstauffassung an der aristophanischen Komödie beruht auf innerster Wesensverwandtschaft. Das zeigt vielleicht nichts so gut als die Tatsache, daß schon der junge Friedrich Schlegel zu einer Zeit, als er noch als Gefolgsmann Winckelmanns und als Freund Schillers galt, einen in seiner Bedeutung viel zu wenig beachteten Aufsatz schrieb «Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie» 1794,[81]) wie überhaupt eine gewisse neuerdings sehr bestechend vorgetragene voluntaristische und antiklassische Betrachtungsweise der Antike in überraschendem Maße schon bei Fr. Schlegel vorgebildet erscheint. Vorgelegt wurde nach eigenem Zeugnis des Verfassers «die Frucht einer langen, einsamen Durchdenkung der Werke des Aristophanes». Wie neu die Töne waren, die hier angeschlagen wurden, kann nur der ermessen, der die Flut seichten Geschwätzes und platten Raisonnements, die in den vorausgehenden Jahrzehnten, ja Jahrhunderten über den Dichter niedergegangen war, gekostet hat. Aus dem Schemen ohne Fleisch und Blut, als den der Oheim Johann Elias uns den Dichter in einem Totengespräch vorgeführt hatte,[82]) war mit einem Male eine lebensvolle, urkräftige Persönlichkeit geworden. Von diesem Aufsatz aus erhalten auch die späteren gegen Schlegel gerichteten Äußerungen Schillers in den Xenien, die so recht das Verhältnis der klassischen Richtung zum Altertum bezeichnen, ihre Beleuchtung:

> Kaum hat das kalte Fieber der Gallomanie uns verlassen,
> Bricht in der Graekomanie gar noch ein hitziges aus.
> Griechheit, was war sie? Verstand und Maß und Klarheit, drum dächt' ich,
> Etwas Geduld noch, ihr Herrn, eh' ihr von Griechheit uns sprecht.
> Eine würdige Sache verfechtet ihr, nur mit Verstande,
> Bitt' ich, daß sie zum Spott und zum Gelächter nicht wird.

Über den Inhalt jenes Aufsatzes, dessen geschichtsphilosophische Konstruktionen uns hier nicht kümmern, gebe ich einige Andeutungen. «Die Freude ist der eigentümliche, natürliche und ursprüngliche Zustand der höheren Natur des Menschen.» Die Verletzung der Illusion wird ästhetisch gerechtfertigt. Sie ist nicht Ungeschicklichkeit, sondern besonnener Mutwille, überschäumende Lebensfülle. Die höchste Regsamkeit des Lebens muß wirken, muß zerstören, so daß sie sich, wenn sie nichts außer sich findet, auf einen geliebten Gegenstand, auf sich selbst, auf ihr eigenes Werk zurückwendet. Sie verletzt dann, um zu reizen, ohne zu zerstören. Der Leser merkt schon in dieser Jugendschrift etwas von dem Gedanken an jene später so wichtig gewordene romantische Ironie, die dem Stoffe in ähnlicher Freiheit gegenübersteht wie nach der Lehre des den Romantikern nahe stehenden Fichte das Ich zu der Schöpfung der wirklichen Welt, zu seiner eigenen Hervorbringung.

Haben doch die Romantiker die Ironie geradezu als transszendentale Buffonerie bezeichnet. Die neue Komödie ist, und das ist wiederum eine völlig neue Betrachtungsart, erst entstanden, nachdem die komische Kraft des Genius erloschen war. Forderungen wie die einer dramatischen Vollständigkeit, einer vollkommenen Kausalverknüpfung, einer inneren dramatischen Notwendigkeit haben hier ihren Kunstwert eingebüßt. Für diesen unruhig-orgiastischen Rausch, der den Geist im Sturme mit sich fortreißt, sind sie viel zu schwerfällig.

Es ist daher auch kein Zufall, sondern innerste Notwendigkeit, daß gerade Tieck als der eigentliche Begründer des «aristophanischen» Lustspiels in Deutschland gelten muß. In seinem gestiefelten Kater (1797) fließt beständige Störung der Illusion, Mitagieren des Dichters und des Schauspielers als Schauspielers, literarische Satire, märchenhafte Tierphantastik, Hereinbeziehung des zuschauenden Publikums zu einer genialen Konfusion zusammen. Das Gespräch mit dem Maschinisten am Anfang des dritten Akts erinnert an ähnliche Apostrophierungen des Maschinenmeisters bei Aristophanes. Man halte dazu die Erörterungen, die Tieck in dem «völligen Schluß» (Schriften V, 280 ff.) selbst über sein Stück anstellt. «Mit der Entstehung des Theaters entsteht auch der Scherz über das Theater, wie wir schon im Aristophanes sehen; er kann es kaum unterlassen, sich selbst zu ironisieren, was der übrigen Poesie ferner liegt, und noch mehr der Kunst, weil auf der Zweiheit, der Doppelheit des menschlichen Geistes, dem wunderbaren Widerspruch in uns, die Basis der komischen Bühne ruht . . . . .» «Das Lustspiel und die Kunst hat nicht leicht der Persönlichkeit entbehren können, und wenn die Darstellung nur keine feindselige gehässige Anklage ist, so sehe ich nichts darin, was der Unschuld der Freude in den Weg treten könnte. Daß die Phantasie in der Lust übertreibt, versteht sich von selbst, denn sonst wäre ihre Darstellung keine poetische, oder überhaupt keine Darstellung und darum erfreuen wir uns beim Aristophanes der Karikatur des Sokrates; ich glaube auch, daß, wenn wir uns eine wahrhafte Vorstellung dieses berühmten Mannes machen wollen, wir uns neben den Schilderungen des Xenophon und Plato die des komischen Dichters in die Wirklichkeit übersetzen müssen, um mehr als ein ehrwürdiges Schattenbild in ihm zu erblicken; die Kunst hat keine Kraft, hinzureißen, wenn nicht aus der Karikatur die Wahrheit des Bildes hervorschaut.»

Im Prolog zu seinem Anti-Faust (1801, Ludwig Tiecks nachgelassene Schriften, herausgegeben von R. Köpke I, 127 ff.) hat Tieck seiner Aristophanesverehrung dadurch Ausdruck verliehen, daß er den Komiker selbst in einem Totengespräch einführte. Auch hier ist die Fortsetzung der Tendenzen des Sturm und Drang durch die Romantik deutlich: Wie Goethe in seiner kecken Farce, so schützt hier Tieck das Original gegen seichte Verwässerer und Entsteller. Solche Pseudoaristophanesse sind Falk, der Weimarer Satiriker, der

«kränkliche Gesell, der viel sich ärgern muß
an Allem, was gesund und derbe, grad' und schlank,
Und dessen ohnmächtige Gallsucht sie dann Satire nennen,»

aber auch, was uns mehr interessiert, Wieland. Der hat Aristophanes

«schön übersetzt,
Das Schlimmste, was ihn erniedrigt, ausgelassen,
Noch mehr an ihm getan, ihn sauber gefegt,
Vor aller Welt ihn laut entschuldigt,
Und dreist gesagt, er sei nicht unmoralisch.»

So darf Aristophanes bei Tieck sprechen:

«Ich sehe freilich Land! Doch ach! Wie Land!»

Trotz dieses entsetzlichen Kalauers wird man diese Stellungnahme Tiecks mit Freuden begrüßen. Somit ist sich Tieck seiner eigenen Wesensverwandtschaft mit Aristophanes ebensowohl wie mit dem alten englischen Dramatiker Ben Jonson, den wir ja unter den Aristophaneskennern seiner Zeit antrafen, bewußt, er glaubt zu wissen, daß seine eigene Zeit, d. h. der ihm nahestehende Kreis, ein echteres und wahreres Verhältnis zu dem Alten gewonnen hat als die vorausliegende Epoche. Nur in dieser Beschränkung wird man von einem Einfluß des Aristophanes auf die eigene Dramatik Tiecks reden dürfen, insofern er nichts dagegen einzuwenden hätte, wenn man einige ihrer Züge als aristophanische Eigentümlichkeiten anspräche. In dieser Beziehung möchten wir nicht über das vorhin Bemerkte hinausgehen. Komplizierter wird die Frage für manche der später zu besprechenden Aristophanesnachahmungen des 19. Jahrhunderts, deren Aristophanesauffassung, so weit überhaupt davon gesprochen werden kann, durch das Medium der Tieckschen Dramatik gegangen ist. Auch wo sie mit Absicht aristophanische Züge stärker auftragen, spürt man die Grenzen dieses romantischen Interesses am alten Komiker. Man kann über gewisse Dinge als über Ingredienzen volkstümlicher Komik unermüdlich reden, und sie dann doch ganz unvolkstümlich verwenden. Der verwöhnte literarische Gaumen ist es dann, der neben raffiniertem Hautgoût auch jene Dinge zu schätzen weiß. So finden sich dann unter der Flagge eines aristophanischen Dramas literarische, nur den Zunftgenossen und den Gegnern verständliche Coteriepolemik, burleske, mehr oder weniger im Volksstil gehaltene Posseneinlagen, scherzhafte Wortungeheuer und feenhafte Phantastik vereinigt. Kein Zweifel: Das ist wiederum ein mindestens sehr einseitig, oft aber direkt falsch verstandener Aristophanes, der hier Gevatterdienste leisten soll. So unbestreitbar das negative Verdienst der Romantik ist, einen lächerlich gewordenen Wust pedantischer Schulmeistereien und kindischer, von barem Unverstand diktierter Fragestellungen frisch-fröhlich weggeblasen zu haben, so zweifelhaft ist die historische Treue des neuen Bildes, das sie an die Stelle des alten setzt, und Tieck vielmehr

als Fr. Schlegel muß hier als Anreger betrachtet werden. Bedenken dieser Art werden sich überreichlich dem Leser unserer Darstellung auch ohne nähere Ausführungen an der Stelle aufdrängen, wo wir näher von den aristophanischen Lustspielen des 19. Jahrhunderts zu reden haben. Der seltsamste Zeuge aber dafür, wie wenig klar im einzelnen die neue Erkenntnis war und wie wenig die neugewonnenen allgemeinen Positionen einstweilen zu fruchtbarer Neugestaltung der Einzelinterpretation führten, ist A. W. Schlegel. Mit seinem Bruder verbindet ihn eine ungewöhnliche Wärme des Interesses für den Komiker und eine gewaltige Überlegenheit gegenüber der vorausliegenden Epoche in einer lebendigen Erfassung dieser eigenartigen Gattung, die nun ganz anders als organisches Produkt eines gewissen kulturellen und literarischen Geschmacks verstanden wird. Das Mittel der Vergleichung verwandter Erscheinungen in dem Leben verschiedener Völker, es mag zu noch so schiefen Äußerungen im einzelnen geführt haben, hat hier ungemein segensreich gewirkt, denn gerade auf diesem Wege ergaben sich ganz andere Perspektiven als der durch den Kanon einiger klassischer Autoren, geschichtlicher Daten und Persönlichkeiten bisher so eng begrenzte Horizont der Forschung eröffnen konnte. In A. W. Schlegels Werken liest man einige Übersetzungsproben aus Aristophanes,[83]) eine charakteristische Besprechung der schon erwähnten Lobrede Chamforts auf Molière.[84]) In seiner eigenen polemischen Dramatik finde ich keinen einzigen, deutlich auf Aristophanes weisenden Zug.[85]) Wichtiger ist eine Rezension von Parnys guerre des dieux im Athenaeum für uns, da sie die in alter und neuer Zeit oft unglaublich schief beurteilte Götterverspottung des Komikers von den ganz neuen Gesichtspunkten der Romantik aus behandelt.[86]) «Bei der alten Komödie ist es Grundprinzip, daß die Götter Spaß verstehen, ja daß sie auch hierin göttlich, d. h. den Menschen unermeßlich überlegen sind . . . . Wenn der Satz, der Mensch bilde seine Götter nach sich, näher auf einzelne Nationen bezogen wird, so möchte Spaß verstehen eben nicht die Stärke deutscher Nationalgötter sein, mehr der französischen und noch mehr der italienischen.» Es wird dann an die possenhaften Aufzüge der mittelalterlichen Esels- und Narrenfeste erinnert, an die lustigen Szenen der Mysterien, an die Katechesierung, die bei Hans Sachs Gottvater höchstselbst mit Kain und Abel vornimmt. Alles das gilt als berechtigt und ist vor Mißdeutungen geschützt, da es ja nur ein Erguß spielender Lebensfreude ist.

Mit gespannter Erwartung werden wir A. W. Schlegels Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur einsehen. Hier dürfen wir nun zunächst konstatieren, daß sie, was Aristophanes anlangt, an derselben Grundauffassung orientiert sind, die uns vorhin bei seinem Bruder Friedrich entgegen trat: Die alte Komödie, weit entfernt, ein roher Anfang der menandreischen zu sein, ist die eigentliche Erfüllung der Gattung, die später gerade eine Herabstimmung zur Prosa der Nüchternheit erfahren hat. Die ent-

gegengesetzte Auffassung erfährt in ihren vielen Vertretern von Plutarch bis auf Voltaire und Barthélemy scharfe Zurückweisung. Die Durchbrechung der Illusion, das tolle Überstürzen des Planes, der Mangel an Einheit und Wahrscheinlichkeit, alles das erhält die gleiche Behandlung hier wie dort. Götter und Menschen verstehen hier Spaß. Gehen wir aber zum einzelnen über und zwar — denn das übrige bietet zu Bemerkungen keinen Anlaß — zu der Behandlung des Wolkenproblems, so zeigt sich hier, was auch sonst in diesen Vorträgen gelegentlich zu erkennen ist, daß nämlich die Einzelbehandlung orientiert ist an den landläufigen kompendiarischen Darstellungen der Herren vom eigentlichen Métier und somit furchtbar abfällt gegenüber den vorausgeschickten allgemeinen Gesichtspunkten, denen sie oft geradezu widerspricht. Dazu kommt ein unklarer Eklektizismus, der durch stilistische Retouche über die Vereinigung ganz entgegengesetzter Erklärungsversuche hinweg hilft. Man kann sich nicht leicht etwas Unklareres denken als A. W. Schlegels Behandlung der Wolken, die mosaikartig aus allen vorhandenen, sich eigentlich ausschließenden Möglichkeiten zusammengesetzt ist. 1. Die Verspottung des Sokrates hat diesem ebensowenig geschadet als die des Euripides dem Tragiker. 2. Die Wolken verspotten die Metaphysik der Sophisten. 3. Sie sollen zeigen, daß über dem Hang zu philosophischen Grübeleien die kriegerischen Leibesübungen versäumt, die Grundfesten der Religion und Moral erschüttert, das Recht zweideutig werde, und all das mit dem Hilfsmittel der Allegorie. Die Frage, wieso gerade Sokrates zum Stichblatt ausersehen wurde, wird auf zwei verschiedene Weisen erklärt: a) die Philosophie des Sokrates war idealistischer als wir nach Xenophon glauben, b) es lag persönliche Abneigung zugrunde, man muß den Dichter nicht rechtfertigen. Sokrates war ein entschiedener Gegner der Sophisten. Es lohnt nicht, diesen Elementen hier näher nachzugehen, da sie ja genügend an ihrer Quelle zur Besprechung gekommen sind. Dagegen muß auf das nachhaltigste eine andere Bemerkung Schlegels hervorgehoben werden, die ohne spezielle Beziehung auf Sokrates gemacht wird und die von einer Grundauffassung des Komikers diktiert ist, die die im einzelnen erst recht deutlichen Grenzen romantischer Aristophanesinterpretation erkennen läßt und für die Auffassung der folgenden Epoche von der allergrößten Wichtigkeit geworden ist. Denn erst dort tritt sie klarer heraus, wo es im einzelnen Fall heißt Hic Rhodus, hic salta. «Man lasse sich dadurch nicht täuschen, daß die alten Komiker lebende Menschen genannt und mit allen Umständen auf das Theater gebracht haben, als ob sie deswegen in der Tat bestimmte Individuen dargestellt hätten. Denn solche historische Personen haben bei ihnen immer eine allegorische Bedeutung, sie stellen eine Gattung vor». Wie radikal verschieden dieser Erklärungsweg von der technischen Erklärung Lessings war, an die man sich zunächst erinnert fühlt, wird unsere weitere Darstellung sofort lehren können.

Kunstwerk und Künstler zu begreifen von einem organischen Lebensprozeß des Werdens und Vergehens, das war für Aristophanes eine nur sehr unvollkommen erfüllte Forderung geblieben, soweit die Romantiker in Betracht kamen. Ernst gemacht hat hier, wie so oft anderwärts, Welcker in seiner Übersetzung der Wolken (1810), die für das Sokratesproblem geradezu eine neue Epoche einleitet. Der Ausweg des Quiproquo wird abgelehnt, Beziehungen zu der wirklichen Denkrichtung des Sokrates werden anerkannt. Aber der eigentliche Nerv des Stückes ist damit nicht von ferne getroffen, wenn Welcker es auch nicht verschmäht, den an die Person des Euripides geknüpften persönlichen Haß und den ebenso unglücklichen Hinweis auf die persönlich-komischen Züge in der wirklichen Sokratesfigur heranzuziehen: Aus einem frommen Pfarrhaus in die Welt der Aufklärung hineingeworfen, sah Welcker in dem alten Drama ein Spiegelbild des Widerstreits der feindlichen Gewalten, die um seine eigene Seele rangen. «Diese Komödie stellt den Streit des beginnenden wissenschaftlichen, in Begriffen gewandten, nach Kenntnissen haschenden, aber auch entzweiten und verderblichen Lebens in Athen mit dem einfachen, kriegerischen und geraden der vorigen Zeit, den Streit des alten Glaubens mit einer großen Reformation dar».[87])

Deutlicher noch als Welcker steht Süvern in seiner Aristophanesauffassung ganz als Schüler der romantischen Ästhetik vor unseren Augen. Nach ihm (Über Aristophanes Wolken, Berlin 1826) agieren nicht Personen in den Wolken, sondern Prinzipien (22), auch Sokrates ist im wesentlichen nur als «symbolische» (30) Figur richtig zu fassen. Strepsiades ist Repräsentant der alten Zeit, die durch Aufgeben ihrer frugalen Lebensgewohnheiten zu Schuldenmachen und Prozeßsucht kommt, in Sokrates tritt auf der anderen Seite das Prinzip der ränkevollen Beredsamkeit auf.

Diese symbolistische Auffassung hinderte Süvern nicht, in den aristophanischen Personen versteckte Beziehungen aufzuspüren und etwa den Pheidippides dem Alkibiades gleichzusetzen. Da aber Süvern ausdrücklich des näheren ausführt (p. 72 ff.), daß der wirkliche Sokrates sich in vollkommenem Einklang mit der griechischen Sittlichkeit befand, so bleibt, selbst die Richtigkeit seiner Sokratesauffassung vorausgesetzt, die Frage, wie denn gerade Sokrates zum Repräsentanten des schädlichen Prinzips werden konnte. Wir werden hierauf erst von der Hegelschen Geschichtsphilosophie eine Antwort erhalten, verweilen aber zunächst noch einen Augenblick bei der Erklärung der aristophanischen Vögel, welche derselbe Süvern gegeben hat (Berliner Akademie 1827, hist.-phil. Klasse p. 1 ff.) und welche sich wie eine Parodie auf gewisse philologische Beweisführungen liest. So sehr auch der Dichter seinen Zweck verschleiert hat, so muß ein solcher doch bei der ganzen Richtung seiner Komödie auf das öffentliche Leben von dieser Seite aus gesucht werden. Drei Parteien begegnen uns, Götter, Vögel, Athener. Da freilich manche Züge allen dreien gemein sind, so ist die Deutung des Rätsels nicht leicht. Die Vögel, dieses schnabelaufsperrende, leichtsinnige Pack sind die Athener. Das ganze in Frage stehende Projekt ist die sizilische Expedition, von der es überhaupt wunderbar wäre, wenn sie als ein so bedeutender Akt des peloponnesischen Krieges nicht zum Gegenstand einer besonderen Darstellung des Aristophanes gemacht worden wäre. Die zu bauende Mauer, die alles umschließen soll, was zum Reiche der Vögel gehört, ist die Flotte. Wenn von Steinen, Mörtel und Toren gesprochen wird, so hat man das bildlich zu verstehen. Die

Menschen sind die gesamten kleineren griechischen Staaten als Gegenstand des Streites um die Herrschaft, die Götter aber sind die Spartaner und Peloponnesier. Etwaige Unklarheiten erklären sich daraus, daß alle ja eines Stammes und Griechen sind. Daß das Vogelreich Athen ist, sieht man deutlich an der Frage des Peithetairos, als die Eule auftaucht:

τίς γλαῦκ᾽ Ἀθήναζ᾽ ἤγαγε;

Die Felsenwand, an die die beiden Wanderer kommen, ist die Pnyx, wo auch die Volksversammlung der Vögel, lies: Athener, stattfindet. Peithetairos ist Alkibiades, da er aber als alt bezeichnet wird und auch sophistische Züge aufweist, so sind auch Prinzipien des Gorgias in diese Person hineingewoben. In Euelpides hat man wohl den sophistischen Famulus Polos zu sehen. Der prahlerisch aufgeputzte Wiedehopf ist Lamachos, der Stratege des sizilischen Feldzugs. Die Äußerung, er mausere gerade, bezieht sich auf die Geldverlegenheit dieses Helden. Peithetairos weist in seinem Vortrag viele Parodieen der gorgianischen Diktion auf. Daß aber der historische Meton ein Feind der Expedition war, der aristophanische ihr Freund und Helfershelfer ist, macht Süvern großes Bedenken. Daß die Mauer auf die Flotte geht, zeigen die Sumpf- und Wasservögel als Arbeiter, die nautischen Ausdrücke, die Flügel der Iris sind Symbol für die Segel und Ruder. Prometheus ist ein Vertreter jener lakonischen Überläufer, an denen es nie gefehlt hat. Herakles ist Sinnbild für die Peloponnesier und Thebaner, Poseidon ist Repräsentant der seefahrenden unter den lakedämonischen Bundesgenossen. Der Triballos ist Vertreter der im Norden wohnenden Barbaren. Durch wiederholtes ἄνω wird auf ihre Lage angespielt.

Wir sind nun allmählich geschickt geworden, die Tiefe der Gedanken zu erfassen, die aus dem eigentlichen Allerheiligsten, der Hegelschen philosophischen Schule, zur Deutung der aristophanischen Frage ertönen:

ὥρα᾽ στιν ἤδη καρτερὰν ψυχὴν λαβεῖν
καί μοι βαδιστέ᾽ ἐστὶν ὡς Εὐριπίδην.

Man erinnere sich der Bestimmung, die Hegel im allgemeinen von der sokratischen Denkrichtung gegeben hat. Sie hat mit ihrem unbestimmten Allgemeinen, mit ihrem reflektierenden Bewußtsein das im Bewußtsein Geltende, die Sitte, das Gesetzliche wankend gemacht. Man erinnere sich des weiteren der Apologie, die er dem athenischen Staat hinsichtlich des Sokratesprozesses geschrieben hat. Dieser mußte nach ihm reagieren gegen einen Angriff auf seine Grundprinzipien, er mußte auf eine gewaltsame Weise, durch Strafe, die unrichtige Form der Individualität und das Unrecht, daß das entgegengesetzte Prinzip nur als Eigentum eines Individuums auftrat, abstreifen. Dieses Prinzip selbst aber konnte so in seiner wahren, allgemeinen Weise durchbrechen. Aristophanes aber ist kein Possenreißer. Ein elender Witz, der nicht substantiell ist, nicht auf Widersprüchen beruht, die in der Sache selbst liegen. Er hat auch in den Wolken recht. Man muß seine Tiefe bewundern, daß er das Dialektische des Sokrates als ein Negatives erkannt hat. Denn des Sokrates inhaltlose Freiheit, die Realität als Geist, ist gleichgültig gegen den Inhalt, ist erfüllt so, daß ihr der Inhalt nicht ein fester ist, sondern daß die Durchdringung der Freiheit und des Allgemeinen ihr Geist ist ‹Vorlesungen zur Geschichte der Philosophie II, Werke XIV, p. 85 ff.›. «Indem Aristophanes den absoluten Widerspruch

des wahren Wesens der Götter, des politischen und sittlichen Daseyns, und der Subjektivität der Bürger und Individuen, welche diesen Gehalt verwirklichen sollen, vorführt, liegt selber in diesem Siege der Subjektivität, aller Einsicht zum Trotz, eines der größten Symptome vom Verderben Griechenlands, und so sind diese Gebilde eines unbefangenen Grundwohlseyns in der That die letzten großen Resultate, welche aus der Poesie des geistreichen, bildungsvollen, witzigen, griechischen Volkes hervorgehn». Die Personen seiner Komik setzen «jedes ächten Pathos unfähig, dennoch nicht den mindesten Zweifel in das, was sie sind und treiben. Zugleich aber tun sie sich als höhere Naturen dadurch kund, daß sie nicht an die Endlichkeit, in welche sie sich hineinbegeben, ernstlich gebunden sind, sondern darüber erhoben und gegen Mißlingen und Verlust in sich selber fest und gesichert bleiben. Diese absolute Freiheit des Geistes, die an und für sich in allem, was der Mensch beginnt, von Anfang an getröstet ist, diese Welt der subjektiven Heiterkeit ist es, in welche uns Aristophanes einführt. Ohne ihn gelesen zu haben, läßt sich kaum wissen, wie dem Menschen sauwohl seyn kann» (Ästhetik, Werke X, 559 ff.). Über das Wesen der Komödie findet man ferner einige Ausführungen in der Phänomenologie des Geistes (Werke II, 558 ff.).

Ausgerüstet mit des Meisters Dialektik, mit seiner Geschichtsauffassung und dem Sprachgebrauch seiner Philosophie hat Roetscher als echter Schüler die im vorigen angedeuteten Gedanken, ohne wesentlich Neues dazuzufügen, ausgeführt in seinem Buche Aristophanes und sein Zeitalter, eine philologisch-philosophische Abhandlung 1827. Die interessante Vorrede führt aus, wie es Philosophie, natürlich die Hegels, erst möglich mache, auch philologische Probleme zu lösen. Dazu paßt es, wenn G. Hermanns Standpunkt in der Wolkenfrage besonders schlecht abschneidet. Schon daß dieser Dinge wie die tatsächlichen Gewohnheiten und Sitten der alten Komödie in die Debatte gezogen hat, beweist, daß ihm die Ahnung eines tieferen Ernstes abgeht, und er erhält seltsamerweise das Prädikat «abstrakt» dafür (p. 296). Freilich ist es auch hier (p. 292 ff.) der Weltenlogos selbst, der das Wort führt, der sich objektiv in einzelnen Momenten entwickelt, sich subjektiv in notwendigem Fortgang erkennt. So werden nicht nur Aristophanes und Sokrates, sondern auch alle bisherigen Forscher zu Figuren auf dem Hegelschen Schachbrett. Der Komiker steht hier vor einem Tribunal, das seltsamer noch ist als der Reifrockareopag, vor den ihn das galante Gallien zur Zeit des vierzehnten Ludwig lud. Quid tanto proferet dignum promissor hiatu?

Aus der Thesis: Nicht Sokrates, sondern die Sophisten! und der Antithesis: Doch Sokrates! wächst die Synthesis heraus: Allerdings Sokrates, aber als Repräsentant einer tiefen Idee dargestellt. Das Prinzip des athenischen Staates ist die nicht reflektierende, naive Sittlichkeit, das Aufgehen des Einzelnen in der substanziellen Macht der Gesetze, das entgegengesetzte des Sokrates ist das Wissen der Negativität alles endlichen Inhalts. Die freie

Subjektivität ist bei ihm zum Angelpunkt der Selbstbestimmung gemacht. Des Aristophanes Stück ist das Dokument dieses Gegensatzes. Auch Strepsiades ist wie Sokrates Repräsentant einer Allgemeinheit, nämlich des alten, athenischen Volkes, das, von dem neuen Prinzip schon angegriffen, dennoch immer wieder zurückfällt in seine alte Sittlichkeit. Durch das Verbrennen des Grübler=hauses ist die Rückkehr in die Substanz der Sitte und das Erkennen ihres verderblichen Gegensatzes, des Geltens der Subjektivität und Reflexion an=gedeutet. Um diese beiden Mächte, diese reinen Gedankenbestimmungen, dreht sich der Kreislauf des Kunstwerks, ja aller Komödien des Dichters überhaupt. Für die Wolkenkomödie darf die Hegelsche laterna magica das nicht geringe Verdienst für sich in Anspruch nehmen, wohl das merkwürdigste Bild an die Wand gezaubert zu haben. Gerade diese Komödie erweist sich durch ihre zentrale Stellung in dem ganzen Problem besonders dankbar, um an ihr die Umsetzung in die Sphäre Hegelscher Dialektik anschaulich zu machen. Genau in der gleichen Weise aber ergriff die geschichts=philoso=phische Spekulation auch von den anderen Komödien Besitz. Die von Aristophanes verfochtene These war überall die gleiche, Rückkehr zu der naiven, reflexionslosen Sittlichkeit der Altvordern. Wie dort Sokrates, so war in den Fröschen Widerpart Euripides, oder in den Rittern die zügellose Subjektivität des in Kleon verkörperten Demagogentums. Auch die Kleon=komödie stellt den Kampf der Substanz mit der Entfremdung von derselben dar. Kleons Untergang ist die völlige Umkehrung einer Tragödie. Während der tragische Held an der unendlichen Macht und Wirklichkeit der sittlichen Substanz stirbt, so endet Kleon gerade an dem seine Subjektivität noch über=bietenden Individuum. «Sein Untergang ist daher das Bewußtsein, daß in dem vorgestellten Subjekte die absolute Umkehr alles Staatsorganismus in der Tat vollbracht ist und jenes Subjekt auch jeglichen Schein des Objektiven in die reine Willkür aufgelöst habe, so daß er fortan auf diesem Schauplatze zu einer leeren Schale ausgehöhlt erscheint, da er sein eigenes Tun und Treiben ganz und gar bereits in jenem Individuum verwirklicht sieht» (Roetscher, p. 154 ff.). Wollte man den Vögeln einen konkreten Inhalt ab=sprechen und in dem Mannigfaltigen und Absichtslosen das Vortreffliche sehen, so würde man den Begriff des Kunstwerks aufheben, als welches «nur ist durch seinen geistigen Inhalt». Es ist aber in dieser Komödie mit Ironie die verkehrte unsittliche Willensrichtung der Zeitströmung zum Siege gebracht, und das einzelne Subjekt als der absolute Herr von allem positiv aus=gesprochen, indem in dasselbe aller objektive Inhalt zurückgeht (a. a. O. p. 378).

Die Hegelsche Schule ist wie ein großer Bienenstaat, in dem die einzelnen Glieder mit großem Gesumme und geschäftigem Gesurre nach einem ein=heitlichen Plan und in dem frohen Gefühl der Mitarbeit an einem gewaltigen Organismus Zelle auf Zelle, Wabe auf Wabe anbauen, füllen und pflegen. Man kennt das nachhaltige Treiben der emsigen Immenbrut auf allen Gebieten

geistigen Lebens, zumal noch die heutige Generation, bewußt oder unbewußt, damit beschäftigt ist, die letzten Reste ihres Kunstbaus abzutragen, vielleicht nur, um sie bei Gelegenheit wieder aufzubauen. Es ist ein kleiner Ausschnitt aus einem hochbedeutsamen Prozeß geistiger Entwicklung, dem wir hier in der Diskussion über die aristophanische Weltbetrachtung nachzugehen haben. Zum Verständnis der geleisteten Arbeit ist zu beachten, daß die Hegelianer es überall auch außerhalb der Wolkenkomödie mit der durch die aristotelische Kunstkritik der Renaissance übermittelte, im Aufklärerzeitalter besonders gefestigten Auffassung einer Tendenzdichtung zu tun hatten. So war es für alle Zeiten ohne weiteres klar, daß etwa in den Wespen das attische Gerichtswesen verhöhnt wurde, daß der Frieden dem Verlangen nach Einstellung des Krieges Ausdruck gab. Bei dem blutigen Ernst, mit dem diese Dichtungen gelesen wurden, mußten natürlich die Opfer des aristophanischen Spottes übel wegkommen. Hatte sich eine ungeheuere Tintenflut ergossen, um Aristophanes und Sokrates in einen modus vivendi zu bringen, so machte man etwa mit einem Kleon wenig Federlesens und ließ ihn einfach fallen. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß die so überaus späte Würdigung des Euripides in der Neuzeit außer durch andere Gründe gerade durch die Verspottung des Komikers wesentlich mitverschuldet ist. Das war auch Goethes Meinung, der am 22. XI. 1831 seinem Tagebuch die Notiz einverleibte: «Mich wundert's denn doch, daß die Aristokratie der Philologen seine Vorzüge nicht begreift, indem sie ihn in herkömmlicher Vornehmigkeit seinen Vorgängern subordiniert, berechtigt durch den Hanswurst Aristophanes». Die Hineinzeichnung der Frösche in den Hegelschen geschichtsphilosophischen Zusammenhang wird am Beispiele Roetschers deutlich geworden sein. Sie wurde vollendet durch Einzelstudien, wie die von August Wilhelm Bohtz,[87a]) der eine ähnliche Absicht zu ähnlichem Resultat durchführt. Euripides wird befehdet gerade als Vertreter jener dem Alten gefährlichen Subjektivität. An derselben Zelle sehen wir auch G. Stallbaum beschäftigt. Nicht die Befehdung des einen Euripides, sondern die Befürwortung einer energischen ethischen und sozialen Reaktionsbewegung ist Kern und Stern des Dramas.[88])* Von hier aus versteht man erst geschichtlich die Darstellung der Absicht dieses Stückes in den kompendiarischen Ausführungen der Gegenwart. Man nehme die Ausgabe von Kock und lese die geschichtsphilosophische Einleitung. Es ist Hegel, der aus ihr spricht, und kein anderer.

In anderen Komödien fehlte es an einem greifbaren Objekt der Verspottung, das naive Tendenzenaufspüren der vorhegelschen Zeit geriet also

* Ob das nur die Athener auch richtig herausgefühlt haben? Ganz gewiß. «Quantumvis callidissime consilium rationemque suam occultaverit, tamen fieri non potest, quin Athenienses pro acerrimo illo, quo pollebant, elegantiae et urbanitatis sensu protenus animadverterent poetam altius quiddam atque maius spectavisse quam illud unum.»

hier seit Aristoteles in Schwierigkeiten. So hätte bei den Vögeln ehrlicherweise diese ganze Art der Betrachtung ihren Konkurs erklären müssen. Aber nichts beweist so sehr die Zähigkeit der seit Jahrhunderten immer aufs neue weitergegebenen Grundauffassung als die Fülle der gerade über den Zweck dieser Komödie geäußerten, bis zu völligem Aberwitz sich steigernden Auffassungen.

Hier ist denn auch ein endgültiges Urteil nicht durch die Bemühungen der Hegelianer, von denen wir Roetscher bereits zum Worte haben kommen lassen, erzielt worden. Das lebendige Material in seiner bunten Vielgestaltigkeit erlaubte selbst auf der Grundlage der dem Hegelianer feststehenden Januspersönlichkeit des Dichters immer neue Ausdeutungen. Von vornherein lagen zwei Möglichkeiten vor. Man rückte entweder ein ganz nebensächliches, gelegentlich einmal erwähntes Moment ins Zentrum, oder man holte aus dem luftigen Gebilde des Wolkenkuckucksheim eine noch luftigere Spekulation herab. In beiden Fällen fiel es nicht schwer, die Ansichten aller Vorgänger für absurd zu erklären und durch eine noch absurdere zu ersetzen. So geht der Streit von den Zeiten der antiken Grammatiker bis auf die neueste Zeit.

W. Behaghel hat es sich viel Mühe kosten lassen, in zwei Heidelberger Programmen von 1878 und 1879 die überaus vielgestaltige «Geschichte der Auffassung der aristophanischen Vögel» zu schreiben. Wir können es unmöglich dem Leser zumuten, ihn noch einmal eine ähnliche Straße ziehen zu lassen wie bei den Wolken. Hier schien uns die Pointe ungleich deutlicher und lehrreicher zu sein. Bei Behaghel, der freilich selbst mit zum Tendenzensuchen ausreitet, um allerdings schon gleich bei Beginn des Weges ermattet von höchst grotesken Lufthieben und Windmühlenkämpfen vom Rößlein zu fallen, übersieht man in einer belustigenden Teichoskopie die 79 kritischen Helden, die auszogen, den Wesenskern des Wolkenkuckucksheims zu ergründen. Sie sind säuberlich in Fähnlein und Unterfähnlein eingeteilt (a. a. O., I, 18 ff.). Die Schlachtrufe mischen sich chaotisch. «Das Stück soll den prozeßsüchtigen Charakter der Athener verspotten». «Es soll die törichten Erfindungen der Tragiker parodieren». «Es soll politische Theorien persiflieren». «Es geht auf den sikelischen Feldzug und Alkibiades». «Es geht auf die von Dekeleia her drohende Gefahr». «Der Dichter empfiehlt mit Peithetairos eine gründliche Reform an Haupt und Gliedern». «Nein im Gegenteil, er zeigt ja gerade satirisch an Peithetairos, wohin die chimärischen Hoffnungen und das Luftschlösserbauen der Athener in den letzten Konsequenzen führen müssen». «Er zeigt, wohin man noch mit der Ochlokratie kommen wird». «Er will die Verführungskünste der Demagogen an den Pranger stellen». Das sind nur einige Proben; einige Schlaue sieht man auch in mehreren Lagern abwechselnd auftauchen. 1899 ist es jemanden gelungen, eine neue Tendenz ausfindig zu machen. Aristophanes wollte in den Vögeln nur den kleinen Menschen zeigen, der sich hinstellt und meint, ein

Gott zu sein.[89]) Auch will ich mich nicht dafür verbürgen, daß die Deutung der Vögel, seit sie ihren Geschichtsschreiber gefunden hat, außerdem nicht noch weitere Blüten inzwischen gezeitigt hat.

Viel weniger Tinte und Schweiß hat die Würdigung der Frauenkomödien des Dichters gekostet. Das Altertum hat sich um ihre Einzelerklärung auffallend wenig bemüht, gerade ihnen besonders wenig Beachtung geschenkt und ihrem Zweck nicht sonderlich nachgedacht, so daß es eigentlich Wunder nehmen muß, daß gerade sie uns fast durch einen Zufall erhalten sind, wo doch so manche andere viel angeführte und auch geschätzte altattische Komödie verloren ist. Aber vielleicht hat, um mit dem alten Magister Fröreisen zu reden, der Herrgott auch hier seine besonderen Absichten gehabt, daß er sie unserem vielgeliebten Vaterland gnädiglich hat zukommen lassen. Haben doch gerade wir Spätgeborenen sie erst so recht von Grund aus lesen und von Herzen lieben gelernt, wo wir das auf der Bühne der jüngsten Vergangenheit gespielte, köstliche Schauspiel sehen durften, wie sich der modernen Ekklesiazusen tausendfaches politisches, soziales und blaustrümpflerisches Weh und Ach zu der dringenden Forderung verdichtete,

ὅπως μηδεμιᾶς τρύπημα ᾖ κενόν.

Mit den Thesmophoriazusen wurde man noch am ehesten fertig. Die allgemeine Meinung ging dahin, daß sie zur Verspottung des Euripides geschrieben seien. Damit behalf man sich von alter Zeit an bis auf Julius Zastra.[90]) Der wies 1841 nach, daß dieser Gesichtspunkt nicht genüge, daß vielmehr der Dichter die Absicht hatte, ebenso die Weiber durchzuziehen. Und zwar sind «übertriebene Liebe zum Wein und Mangel an weiblicher Züchtigkeit, die sich bis zur Verletzung der ehelichen Treue steigert, die vorzüglichsten Gegenstände der Verspottung». «So dürfte also den Thesm. eine doppelte, sich gegenseitig ergänzende Tendenz zu Grunde liegen, die in der höchst sinnreich und kunstvoll verknüpften Verspottung des Euripides und der Weiber ihre genügende Erklärung findet.» Derselbe Gelehrte war schon vorher[91]) dem Zweck der Ekklesiazusen nachgegangen und hatte ihn in der Befehdung der in Athen überhandnehmenden Lakomanie gefunden. Im Zusammenhang mit dieser Tendenz will der Dichter zugleich die Unbeständigkeit der Athener persiflieren, indem er zeigt, wie sie sich selbst zu der bei ihren gesellschaftlichen Zuständen besonders absurd erscheinenden Idee einer Frauenherrschaft verstanden.

Im allgemeinen aber boten diese Komödien, wie es scheint, zu geschichtsphilosophischem Raisonnement weniger Gelegenheit. In der an Hegel orientierten Folgezeit hört man von ihnen nicht viel.

Beachtenswert aber ist es, daß noch Ivo Bruns (Frauenemanzipation in Athen, Progr., Kiel 1900) dem komischen Dichter die unverhohlenste Frauenverachtung zuschreibt. Die Sache ist aber schwerlich so leicht abzutun. Eine gewisse pessimistische Stimmung gegenüber der Frau kommt gerade in der volkstümlichen Komik aller Zeiten sehr deutlich und sehr regelmäßig zum Ausdruck. Man hat nichts davon gehört, daß die Sprecher dieser Worte und die Scharen, die ihnen begeistert zujubelten, in ihrem Leben eine sonderliche Frauenverachtung an den Tag gelegt hätten, man wird ihnen

auch schwerlich die skeptische Kavalierweisheit «Alles ist eitel» zugestehen wollen, um von hierher ein taedium generis feminini zu konstruieren. Es scheint vielmehr so zu stehen, daß die Weiber hier das Opfer des Bramarbasierens sind, hinter dem der männliche Geschlechtstrieb, gerade wenn er am unbefangensten ist, seine eigenen Schwächen versteckt. Die Thesmophoriazusen wissen, wo der Hase im Pfeffer liegt. Sie richten eine allerliebste Frage an das stärkere Geschlecht, dem Wortlaut nach nur an die Verheirateten, im Grunde aber treffen sie die Junggesellen nicht minder damit. Diese Verse sind zu hübsch, als daß wir sie nicht im Urtext hierher setzen sollten ⟨Thesm. 789 ff.⟩.

Εἰ κακόν ἐσμεν, τί, γαμεῖθ' ἡμᾶς, εἴπερ ἀληθῶς κακόν ἐσμεν;
κἀπαγορεύετε μήτ' ἐξελθεῖν μήτ' ἐκκύψασαν ἁλῶναι,
ἀλλ' οὑτωσὶ πολλῇ σπουδῇ τὸ κακὸν βούλεσθε φυλάττειν;
κἂν ἐξέλθῃ τὸ γύναιόν ποι, κᾆθ' εὕρητ' αὐτὸ θύρασιν,
μανίας μαίνεσθ', οὓς χρῆν σπένδειν καὶ χαίρειν, εἴπερ ἀληθῶς
ἔνδοθεν ηὕρετε φροῦδον τὸ κακόν καὶ μὴ κατελαμβάνετ' ἔνδον.
κἂν καταδάρθωμεν ἐν ἀλλοτρίων παίζουσαι καὶ κοπιῶσαι,
πᾶς τις τὸ κακὸν τοῦτο ζητεῖ περὶ τὰς κλίνας περινοστῶν.
κἂν ἐκ θυρίδος παρακύπτωμεν, τὸ κακὸν ζητεῖτε θεᾶσθαι.
κἂν αἰσχυνθεῖσ' ἀναχωρήσῃ, πολὺ μᾶλλον πᾶς ἐπιθυμεῖ
αὖθις τὸ κακὸν παρακύψαν ἰδεῖν.

Gerade diese Komödien haben nun freilich zu verschiedenen Zeiten einen nicht geringen Einfluß geübt. Freilich ist der Abstand hier ungeheuer zwischen den mehr oder weniger gelungenen Aufnahmen eines witzigen Motivs oder pornographischer Ausschlachtung für Großstadtaufführungen und den Kunstwerken des Meisters, dessen genialer Blick, lange bevor die Farce in das Licht des Alltags und der Wirklichkeit getreten war, für diesen Fall unvergleichlich freche Prognosen stellte.

Sogar die erhaltenen Fragmente verlorener aristophanischer Dramen wurden in das allgemeine Schema hineingezeichnet, und Fritzsche[92]) erkannte in den Δαιταλῆς, den «Leuten aus Freßhausen», eine ähnliche Konstellation wie in den Wolken, Süvern[93]) sah in dem Γῆρας, dem Alter, ein Pendant zu den Rittern, als deren Grundmotiv er die Verjüngung des athenischen Volkes erkannt zu haben glaubte. Der Plutus dagegen, früher als unerreichtes Musterstück hochgepriesen, erschien dieser Zeit und schon der Romantik platt und alltäglich. Er paßte zu schlecht in die Konstruktionen hinein, bis auch der Tag seiner Ehrenrettung kam. Franz Ritter wies nach, daß wenigstens sein Vorgänger, der erste Plutus, ein nicht erhaltenes 408 gespieltes Stück, auch den verwöhntesten spekulativen Kopf befriedigen konnte, in einer Süvern gewidmeten Bonner Dissertation 1828, und der junge Doctorand mag seinem Patron keine geringe Freude gemacht haben damit, daß er gerade Alkibiades, den jener schon ohnehin in allen aristophanischen Komödien witterte, als Hauptheiden darin agieren ließ.

Seltsamerweise ist es nun der Hegelschen Schule keineswegs entgangen, daß sich der Annahme einer sittlichen Idee, jener naiven Sittlichkeit der Altvordern, als Resultat der aristophanischen Komödie die allergewichtigsten

Bedenken entgegenstellten, da ja auch diese selbst dem Gelächter preisgegeben wurde in allen ihren Vertretern, den muffig gewordenen Klassikern, den Göttern des Volksglaubens, den bramarbasierenden Helden von altem Schrot und Korn. Wir zitierten schon oben eine Stelle von Hegel, worin von den aristophanischen Komödien als den größten Symptomen des Verderbens Griechenlands geredet wurde, da sie, aller Einsicht zum Trotz, den Sieg der Subjektivität darstellen. Auch diesem Gedanken ist Roetscher weiter nachgegangen. Nachdem in dessen 24 ersten Kapiteln die Tugend genügend Gelegenheit hatte, sich breit hinzusetzen, kann er nicht umhin, in einem letzten 25. ⟨p. 365 ff.⟩ von dem Übergang aus dem Aristophanes selbst in das von ihm bekämpfte Prinzip zu handeln. Ohne Zweifel glaubte man damit, daß man schon bei Aristophanes Spuren des von ihm selbst bekämpften Zeitgeistes nachwies, einen ganz besonders geistreichen Ausweg aus dieser Schwierigkeit gefunden zu haben. «Das anschauende Subjekt erträgt, weil es ebenfalls die Stufe der reinen Objektivität und Substanz bereits überschritten, mit Heiterkeit, jeden Inhalt seiner Werke mit Ironie behandelt zu sehen». Es werden nun im einzelnen solche Ironisierungen der alten objektiven, substanziellen Werte aufgezeigt, wie sie sich innerhalb der Komödie zeigen, z. B. in der Verspottung der Orakel und des alten Glaubens, in dem ihr Wesen wurzelt und den sie positiv predigt. «Diese Komödie ist daher gleichsam die Verklärung der im harten Kampf begriffenen Gegenwart, und selbst Resultat der Zeit. Das wissenschaftliche Erkennen der aristophanischen Komödie, wie es hier geschehen, ist zugleich das Erkennen des gesamten Zeitgeistes . . . . Also haben wir im Dichter das reine Abbild der Zeit, und ihn selbst als einen ihrer großen Vertreter erkannt, worin das höchste und wahrhaft unvergängliche Leben des Geistes sich beurkundet».

Ein wesentlicher Gesichtspunkt darf bei der Würdigung der geschilderten Entwicklung nicht aus dem Auge verloren werden. Da man die eigentliche Grundstimmung des Dichters in einer ganz bestimmten Stellungnahme zu den Fragen seiner Zeit erkannt zu haben glaubte, so trat die ästhetische Wertung in günstigem oder ungünstigem Sinne und ebenso die Beachtung der formalen Triebkräfte dieser Kunst in charakteristischem Gegensatz zu der Romantik gänzlich in den Hintergrund zugunsten ihrer materiellen Grundlagen, ihres praktischen und sozialen Hintergrundes. Ein in seiner Art beachtenswertes Dokument dieses Zwiespalts der Fragestellung ist gegeben in einem Büchlein des schon erwähnten Bohtz «Über das Komische und die Komödie» Göttingen 1844, in dem auf Seite 146—181 über Aristophanes gehandelt wird. In diesem Tragelaph aus Romantik und Hegelianismus wird die allgemeine ästhetische Orientierung völlig nach Art der Schlegel gegeben, so daß mit dem Begriffe der Ironie, mit der grotesken, das Gebiet des Alltäglichen sprengenden Phantastik, der lockeren Szenenfügung, deren Genialität nicht mit dem Maßstab des Intriguenstücks zu messen ist, mit Symbolik und Weltparodie, mit phantastischem, alles Animalische und Tote heranziehenden Humor genau so gewirtschaftet wird, daß man einen älteren Romantiker zu hören glaubt. Diese ästhetische Würdigung ist schon äußerlich auf das schärfste abgehoben von der vorausgehenden geschichtsphilosophischen Einleitung, die in Hegels Art von dem Zeitalter des subjektiven Raisonnements, von der Bedeutung des Sokrates für die griechische Geistesgeschichte und von Aristophanes, dem Erwecker des alten, marathonischen Geistes, und seiner

Parteistellung redet. Ebensowenig steht jene romantische Einlage in Zusammenhang mit der folgenden Einzelcharakterisierung der Vögel. Hatten die Schlegel schon im einzelnen auf wirkliche Erklärung verzichtet, sich vielmehr im großen Ganzen an die geläufigen Anschauungen gehalten, so weiß Bohtz sich ebenso wie früher bei den Fröschen sofort dann, wo es gilt, im einzelnen systematisch zu denken, von allen romantischen Stimmungen auf den Sand gesetzt und flüchtet zu dem reichhaltigen Arsenal Hegelscher Geschichtsbetrachtung, das, wie die euripideische Dichterstube der Acharner, für alle Lagen des Lebens ein artiges und passendes Ausstattungsstück wohl liefern konnte. Seine Interpretation der Vögel ist die Roetschers. Nephelokokkygia ist die Stätte des verirrten Geistes, des Wahns, des moralisch bedenklichen Gesindels. Der Dichter hat diese ganze Gesellschaft, die ihm das Leben schwer macht und die er bisher einzeln vorgenommen hat, nun einmal zusammen auf seiner ästhetischen Trift versammelt. In ironischer Wendung läßt er diese Elemente den Sieg gewinnen, wie ja auch ein sehr großer Teil der Menschen als Könige wirklich zu herrschen glauben im Reiche des Wahns. In diesem Buch treffen sich unvermittelt zwei geistige Richtungen, deren Verschmelzung aussichtslos erscheinen mußte. Dem Verfasser, der im allgemeinen an der romantischen Kunsttheorie orientiert ist, wie sein Kapitel über Tieck besonders beweisen kann (p. 222 ff.), hat es die zwingende Gewalt Hegelscher Dialektik so angetan, daß er plötzlich zum Überläufer wird. Diesen Sachverhalt überschaute freilich der Zeitgenosse kaum, da ja die Interpretation der Hegelianer durchaus im letzten Grunde in der romantischen Ästhetik wurzelte.

Der Versuch, eine Ästhetik des Aristophanes selbst zu konstruieren, war uns in der Zeit der Sprachgesellschaften des 17. Jahrh. begegnet. Er wird jetzt von dem breiten Hintergrund der Hegelschen Aristophanesauffassung aus wiederholt im Anschluß an Roetscher, der schon des Dichters Kunstkritik behandelt hatte, und hat gerade durch seine Einfügung in das Gesamtgebäude eine gefährliche Widerstandskraft gewonnen. Wir denken hier an das 4. Kapitel des 1. Bandes von Eduard Müllers Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten, in dem in nicht weniger als 72 Seiten über Aristophanes gehandelt wird. Docere vult poeta. Der Einfluß auf die sittliche Bildung des Volkes ist sein Augenmerk. Die Einheit des Sittlichen und Ästhetischen ist vielleicht von niemandem tiefer und lebendiger empfunden und zu klarerer Anschauung gebracht worden als eben von Aristophanes. Das leitende Prinzip seiner Kritik der Tragiker und die Grundforderung an diese Dichtungsgattung ist, daß das wahrhaft Edle und Erhabene auf eine würdige Weise, d. h. in edler und erhabner Darstellung durch sie zur Anschauung gebracht werde. Aus diesem Grundprinzip werden auch die Gesetze für die poetische Diktion im einzelnen hergeleitet. Auch die Komödie hat ernste, ethische Tendenz und hebt sich dadurch von einem plumpen Possenspiel ab. In dem Gebiete der Musik ist Aristophanes ein Bekämpfer krankhafter Verirrungen des Kunstgeschmacks, ein Verfechter des Echten, Gesunden, Würdigen.

Die geschichtsphilosophischen Kulissen Hegels stehen, wenn auch stark verblaßt, bis auf den heutigen Tag, wovon sich jeder überzeugen kann, der irgend ein Handbuch oder eine Einleitung zu dieser oder jener Komödie einsieht. Besonders die Wolken haben eine erstaunliche Literatur hervor-

gerufen, deren Lektüre dem Leser geradezu zur Qual wird. Freilich gerade im entscheidenden Punkt mußte man die Hegel-Roetschersche Deutung verlassen. In Sokrates den eigentlichen Vertreter der modernen destruktiven Tendenzen zu sehen, scheuten sich alle, die von ihm zu wissen glaubten, daß er den Skeptizismus der Sophisten ja gerade wieder zu festen Normen weiter geführt hatte. Jählings sah man sich so nach einer seitenlangen geschichtsphilosophischen Einleitung, über der man das Lachen gründlich verlernt hatte, wieder auf den alten Ausweg eines Quiproquo angewiesen. Als eigentlicher Gegner soll dann wieder die Sophistik oder, vorsichtiger gewendet, die sophistisch-rhetorische Jugendbildung, die neumodische Dialektik anzusehen sein. Sofort entsteht die alte Schwierigkeit: Wie schlägt man eine Brücke zu Sokrates? Da muß wieder der Hinweis auf die persönlich-komischen Momente bei dem wirklichen Sokrates, die ja aber gar nicht verwendet sind, oder auf eine Porträtmaske, von deren Gebrauch wir rein gar nichts wissen, herhalten. Aber es kann im Grunde doch trotz gelegentlicher stilistischer Retouche niemandem entgehen, daß das Problem auf diesem Wege immer verworrener geworden ist, und es wäre in der Tat höchst seltsam, wenn Argumentationen, deren jede, für sich allein genommen, sich als unzulänglich, ja unmöglich erweist, die sich überdies als in ganz verschiedener Beweisabsicht unternommen im Grunde ausschließen, auf einmal sollten zum Ziele führen, wenn sie im besten Falle schriftstellerisch geschickt eklektisch aneinander gereiht werden. Wir gehen daher auf diese Versuche nicht näher ein. Die Hegelsche Konstruktion, die überall auf das Schema Thesis—Antithesis gebaut ist, lehrt alles verstehen, da eine jede Reaktionsbewegung ja eben mit philosophischer Notwendigkeit aus dem Alten heraus geboren wird. Die Antithesis ist immer in der Thesis vorbereitet. Aristophanes ist Anwalt des Alten, wenn auch selbst schon von dem modernen Geist infiziert. In der Folge hat man nun gelegentlich den Versuch gemacht, zwischen den beiden im Kampfe liegenden Prinzipien wertend zu unterscheiden. Zunächst galt das Athen des Marathonkämpfers als das gute, alles, was ihm widerstrebte, als das böse Prinzip. So erhielt Aristophanes eine vorzügliche Zensur in Politik, Ethik und Charakter. Er hat überall das objektiv «Richtige» erstrebt. Das ist der Standpunkt von F. Ranke.[94])

Es ist sehr bezeichnend, daß Ranke bei den Wolken in die äußersten Schwierigkeiten gerät, wenn es gilt, seine These auch hier zu erweisen. Daher zahlreiche Ausflüchte im einzelnen und eine unerquickliche Unklarheit im ganzen. So suchte Ranke, um seinen Dichter zu retten, das Zentrum der Debatte zu verschieben, indem er nachzuweisen suchte, nicht auf eine Verspottung des Sokrates, sondern auf eine Verspottung des athenischen Volkes laufe das Stück hinaus, das eben durch Strepsiades repräsentiert werde, der alles Mögliche lernen wolle und sich doch zu allem unreif erweise. Beruht diese Behauptung auf einer völligen Verkennung der Figur des Strepsiades, so ist auch eine weitere Ansicht recht unglücklich, daß nämlich Sokrates und nicht einer der Sophisten gewählt sei, weil er als athenischer Bürger allein das Interesse der Komödie erregt habe. Auch diesem Hinweis begegnet man noch

gelegentlich in späteren Darstellungen. Er wird durch die Beobachtung erledigt, daß zu allen Zeiten, im Altertum sowohl wie in der neueren Zeit, gerade der Fremde und besonders wieder der fremde gelehrte Narr ein beliebtes Sujet der komischen Bühne war und daß auch bei Aristophanes die Tatsache des «Fremdseins» allein oft schon zur Verspottung genügt.[95])

Mit der umgekehrten Wertung verlor Aristophanes als Politiker und Volkserzieher an Kredit und erntete heftigen Tadel. Mit Droysen[96]) begann die vorurteilsfreie Schätzung der athenischen Demokratie, zugleich auch die «Rettung» Kleons. So wurde die Verspottung Kleons in den Rittern zu einem ähnlichen Problem wie die des Sokrates in den Wolken. Der athenische Demagoge, den man unbedenklich nach Aristophanes verworfen hatte, fand seine Rechnung bei Grote,[97]) dem doktrinären Liberalen. Gerade mit dem Hinweis auf den aristophanischen Sokrates, der nicht einmal eine Karikatur, sondern eine ganz andere Person sei, wußte Grote das Zeugnis des Dichters gegen Kleon verdächtig zu machen. Die Debatte darüber, ob Aristophanes im Recht ist, was Kleon, was Perikles hätte tun sollen, und über ähnliche Fragen mehr ist zumal bei den Nachfahren nicht selten in die platteste Bierbankkannegießerei ausgeartet.[98]) Ein Gutes hatte die ausschließlich auf den Inhalt gerichtete Betrachtungsweise und die Betonung der in den Komödien vorliegenden documents historiques: Sie fegte das ästhetisch wertende Gewäsch und das seichte Räsonnement vergangener Jahrhunderte restlos hinweg. Aber sie verbaute einer poetisch-technischen Betrachtungsweise und einer wahren Freude an der Gestaltungskraft des Attikers völlig den Weg. Ungehört verhallte die vereinzelte Stimme Wilhelm Vischers,[99]) dessen feinsinnige Bemerkungen sich vielfach mit Lessings Ausführungen berühren und vorzugsweise den Wolken galten, wie überhaupt im Grunde sich wohl überall die Aristophanesauffassung um dieses Stück kristallisiert hat. Der Komiker gibt komisches Ideal, nicht Porträt, Sokrates steht allerdings für den Komiker auf gleichem Boden mit den Sophisten, wenn er gleichsam durch das Medium der poetischen Technik hindurchgegangen ist. Denn alle und jede Philosophie erscheint dem bloß praktischen Verstand als eitle Posse.

Des trockenen Tones in der Komödienerklärung satt stach Müller-Strübing in seinem 1873 erschienenen Buche «Aristophanes und die historische Kritik» manchem Wichtigtuer lustig den Star. In der Ablehnung einer unverständigen Benutzung der alten Komödie als einer geschichtlichen Quelle berührt er sich mit Vischer, noch mehr mit Grote in der Freude an einem entwickelten Parlamentarismus und einem freien Spiel der Parteien. Im Schatten der englischen politischen Zustände sind seine Ausfälle gegen die engherzigen, allen Sinnes für Komik und für politisches Leben baren deutschen Philologen geschrieben. Die luftreinigende Wirkung des Buches erwies sich als nachhaltig in der Einzelinterpretation, wenn auch die positiven historischen Aufstellungen überholt sind. Es ist jedoch wohl zu beachten, daß Müller-Strübings beißender Sarkasmus die Nachzügler der Hegelschen Schule traf,

eine Hauptposition der Schule aber sogar noch weiter verstärkte. Aristophanes ist Parteigänger der oligarchisch gesinnten Jugend, mit der er den Haß gegen die Demokratie teilt. Die Gesellschaft der Ritter ist das Milieu seiner Jugendjahre. Die angebliche aristokratische Parteinahme des Aristophanes ist denn auch Müller-Strübing noch sehr oft nachgesprochen worden. Kock hat sogar entdeckt, daß die altattische Komödie überhaupt durch diese Richtung charakterisiert wird, und Couat[100]) hat dieser Behauptung die Ehre einer Erklärung zuteil werden lassen, indem er die Rücksichtnahme auf Archon und Chorege, die vermutlich jener Richtung angehörten, zu Hilfe nahm.

Die Ansicht einer politischen Parteistellung des Aristophanes scheint in neuester Zeit langsam, aber sicher auszusterben. Eigentlich ohne direkte Polemik zu erfahren. Zahlreiche Schwierigkeiten und Widersprüche in der Einzelinterpretation, vor allem aber die Gewöhnung der philologischen Interpretation an Spaßverstehen und die vorurteilslosere Auffassung eines Kunstwerks gruben ihr das Wasser ab. Vielleicht darf sie schon in einem Jahrzehnt als endgültig eingescharrt gelten, wie so manche andere Schwester aus der ehrwürdigen Hegelschen Familie. In unseren Tagen führt sie nur noch ein flackerndes Scheindasein, so bei Croiset,[101]) der die Zugehörigkeit des Dichters zu einer Partei leugnet, sich aber gleichwohl in nicht recht greifbaren Ausführungen abmüht, doch so etwas wie eine politische Stellungnahme und den Versuch einer Bekämpfung unsympathischer Mächte und Strömungen aufzuweisen. Alles in allem genommen aber ist das Interesse an den einst den Markt überschwemmenden Abhandlungen über die Tendenz, das consilium des Dichters in dieser oder jener Komödie sichtlich erlahmt. Wer die Pflicht hat, sich im allgemeinen über eine Dichtung des Aristophanes bei Gelegenheit der Einleitung zu einem Drama oder einer kompendiösen Darstellung in einem Handbuch zu äußern, der gibt nun freilich immer noch die Restbestände alter teleologischer Weisheit wieder, aber schon die nur durch die Stilisierung verhüllte Unklarheit der Darstellung zeigt, daß es den Redenden nicht recht wohl dabei zu Mute ist. Im übrigen hat sich die wissenschaftliche Erforschung der Komödie anderen Dingen zugewendet.

Bevor wir jedoch der letzten Phase wissenschaftlicher Arbeit an Aristophanes gerecht zu werden versuchen, sei ein Wort über die Aristophanesnachahmung des 19. Jahrh. gestattet. Sie ist durchaus, freilich in sehr verschiedenem Grade, abhängig von der Romantik, die erst das Verständnis für die poetische Grundstimmung und den grotesken Stil des Atheners erschlossen hat. Ja es bildet die romantische Kunstauffassung und der von ihr, besonders von Tieck, ausgestaltete dramatische Stil geradezu das Bindeglied zu Aristophanes hin. Es handelt sich um zum Teil höchst geistreiche literarische Kuriositäten, die freilich zum guten Teil schon jetzt rettungslos vergessen sind. Eine merkliche Beeinflussung des Urteils über Aristophanes durch diese

literarischen Außenseiter ist übrigens anscheinend nirgends erfolgt. Höchstens haben sie den allgemeinen Eindruck verstärkt, es handele sich auch bei dem Original um Cliquenrankune. Ihr Publikum suchen sie zumeist in engen literarischen oder gelehrten Zirkeln, die die mehr oder minder guten Bonmots und zahlreiche sachliche und persönliche Anspielungen allein verstehen können. Aristophanes ist hier fast immer eine Hülse, die gegebene Form des polemischen Dramas, nichts mehr. Wirklich kongenialer aristophanischer Dichtergeist wird sich schwerlich in Nachahmungen verzehren. Die Stilisierung ist oft glücklich, ja formvollendet, es fehlt nicht an treffenden Einzeleinfällen (freilich auch nicht an lästiger Breite, wichtigtuender kleinlicher Médisance und platten Kalauern), aber schwerlich gibt es jetzt noch irgend jemanden, der dieser Kinder der literarischen Retorte recht froh wird. Man muß sich übrigens wundern, daß sie nicht wenigstens die philologische und kulturhistorische Arbeit energisch gelockt haben, wo sie doch eine Fülle erlesensten, kaum verwendeten Einzelmaterials zur Beurteilung literarischer, politischer und kultureller Strömungen bergen und manchem Kandidaten in Ehren zu einem Doktorhut verhelfen könnten. Eine Zusammenstellung mit z. T. eingehenderen Inhaltsangaben bietet das Buch von Hille, Die deutsche Komödie unter der Einwirkung des Aristophanes, Leipzig 1907. Wir dürfen mit Rücksicht auf diese Darstellung uns gelegentlich kurz fassen. Aus verschiedenen Gründen empfiehlt es sich, mit Platen zu beginnen, dessen romantischer Ödipus und dessen verhängnisvolle Gabel ja wohl noch diesen oder jenen Freund freilich abseits von dem Interesse des großen Publikums haben. Die romantische Kunstform der aristophanischen Komödie hat sich hier gegen die Epigonen der romantischen Bewegung selbst gekehrt. Denn daß Platens aristophanische Dramen aus der Technik der romantischen Dramatik beurteilt werden müssen, kann nicht bezweifelt werden. Besitzen wir doch von Platen noch 5 Komödien außer den beiden genannten, die märchenhaft-phantastische Stoffe mit geflissentlicher Zerstörung der Illusion und der Einheit der Handlung und in einem aus Komik und gehobener Diktion eigenartig gemischten Stil behandeln. Hier ist Platen vor allem Tieck verpflichtet, an den überdies direkte Parallelstellen erinnern.[102]) Wenn Platen sich einmal «Aristophanide» nennt, so wird freilich, wer das Urbild kennt und schätzt, mehr als ein Fragezeichen dazu setzen. Weniger in der Begründung, als in der Sache scheint Eichendorff das Rechte gesehen zu haben in seiner Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands. «Bei Aristophanes der großartige Welthumor, bei Platen der kleinliche, beinahe fieberhafte, neidgelbsüchtige Witz». Früher glaubte man, daß eine aristophanische Komödie im modernen Leben unmöglich sei, weil ihr von vornherein durch das geringe Maß der öffentlichen Freiheit der Lebensfaden abgeschnitten sei. Dieser Grund kann für die jüngste Gegenwart — was auch oppositionelle Zeitungsmache an gegenteiligem behauptet — wahrhaftig nicht mehr stimmen. Tat-

sächlich kann jeder jetzt, wenn er will, coram publico seine Bedürfnisse verrichten. Die Folge davon ist zumeist nur, daß ekelhafte Pikanterien und mühsam und künstlich erschwitzte Derbheiten den Markt überschwemmen und daß Leute, die über ein gesichertes Einkommen verfügen, in widerlicher Spekulation auf die oppositionellen Instinkte des Untertanen und auf die Langeweile armseliger Kaffeehausbesucher Tag aus Tag ein die Roheit der herrschenden Klassen bewitzeln und sich das überaus billige Vergnügen machen, in immer neuer Auflage die moralische Gravität und die sonstigen Vorurteile des Philistertums zu befehden. Doch vielleicht müssen wir noch dieses Zwischenstadium geduldig überstehen, in der die deutsche Satire, kaum der strengen Zucht entwachsen, durch möglichst geräuschvolle Flegeleien krampfhaft beweist, daß sie um Gottes willen freigeistig und nicht philiströs ist. Jedenfalls scheint der gegenwärtige hauptstädtische Asphaltwitz zu beweisen, daß die Wegräumung politischer und gesetzlicher Schranken, ein lebendiges, staatliches und parlamentarisches Leben und die Gewöhnung des Publikums an sexuellen und politischen Witz uns nach der Seite der aristophanischen Komödie um keinen Schritt weiter gebracht haben als die Nachblüte der Romantik mit ihren nervös-geistreichen Kritteleien. Danach wäre auch die Äußerung Platens in einem Brief an Geibel zu bewerten: «In Deutschland findet sich, da alles Öffentliche und Politische ausgeschlossen bleiben muß, weiter kein Stoff für die wahre Komödie als der literarische».

Man erinnert sich, wen die «verhängnisvolle Gabel» (1826) aufspießen sollte. Die «Ahnfrau» Salome, die darin herumspukt und schließlich erlöst wird, stammt direkt aus den Schicksalstragödien. Die letzte Phase des schuldbeladenen Geschlechts spielt sich vor unseren Augen in Arkadien ab, wo Mopsus und sein Weib Phyllis hausen und erst durch das Eingreifen des Juden Schmuhl in das Drama Kunde erhalten von dem in ihrem Hause vergrabenen unseligen Schatz, an den sich in gleicher Weise wie an die im Geschlecht vererbte Gabel schreckliche Blutschuld von Salomes Zeiten anheftet. Mit diesem Instrument ermordet denn auch der Arkadier Weib und Kind, um mit dem gefundenen Schatz und dem Juden die Reise nach dem Kap der guten Hoffnung anzutreten. Doch auch er ersticht sich, in den Gasthof zur goldenen Gabel gekommen und von furchtbaren Erscheinungen gepeinigt, mit dem ominösen Instrument. Schmuhl, als Chorus verkleidet, spricht die Parabasen und zieht darin gegen den Mimili-Clauren, gegen Kotzebue und Raupach zu Felde, wobei er das Verdienst des Dichters überreichlich herausstreicht. Auch sonst fehlt es nicht im Dialog selbst an literarischen Ausfällen, wie wenn der Schultheiß Damon daran erinnert

Selbst in Raupachs Trauerstücken sah man nie mit Gabeln spießen

oder sein schreckliches Schicksal selbst für eine tragische Bearbeitung empfiehlt

und es singt sie der ohnmachtfloskelragoutsteifleindürrnüchterne Houwald,

oder wenn derselbe Damon die schauerliche Geschichte von dem Kuhhirten Ananimander als ein echtes Sujet für eine Schicksalstragödie erzählt, wenn schließlich der «Wirt zur Gabel» die ähnliche Geschichte von der Tibetanerin zum besten gibt.

Im romantischen Ödipus (1828) gilt der Kampf wiederum den Spektakelstücken, in die die romantische Dramatik ausgelaufen war. Und wiederum will es eine seltsame und doch sehr begreifliche Ironie der Entwicklung, daß es die ureigene literarische Waffe der Schule selber ist, die sich hier als den Vertreter jener Epigonen Immermann erkiest, den «schwulst-

einpöklerischen Musensohn», den Dichter «der größten, mehr als ekelhaften Metzelung, die je der fette Frosch Bombast in dunstigen Irrlichtersumpf poetischen Wahnsinns laichete».

Die Einlage eines Zwischenspiels, das «Stück im Stück» führt auf eine seit Tieck geschätzte romantische Technik. Das Publikum ist ausgezogen, wie der aristophanische Dionysos in den Fröschen, um seinem Lieblingsdichter, dem Nimmermann, die Hand zu schütteln, und findet ihn, wie der Chor der Heidschnucken berichtet, damit beschäftigt, den sophokleischen Ödipus zeitgemäß umzudichten. Die Legitimation des Publikums lautet folgendermaßen:

Ich bin das Publikum. Die Hände sind
Noch brennend rot mir, weil ich beim Houwaldischen
Leuchtturme neulich beide fast mir wundgeklatscht.
Und forderst du noch mehr Beweis, so trag' ich hier
In meinem Busentäschchen Claurens Mimili.

Eine mit Eigenlob übersättigte Parabase leitet über zu der Aktion des modernromantischen Oedipus, der mit dem Wochenbett der Jokaste beginnt. Die Szene wechselt, und wir sind in Korinth Zeugen der vergeblichen Bemühungen des Liebhabers Diagoras um die zwar kinderlose, aber unentwegt keusche Königin Zelinde, die Gemahlin des Polybus. Inzwischen ist der Prinz Ödipus geboren und weist — o schreckliches Omen — als Muttermal die Fledermaus auf, die vor der Geburt sich in die Frisur der Königin verirrt hatte. Mehr als das! Tiresias hat das Horoskop gestellt, und es weist auf die bekannten fürchterlichen Dinge. Der junge Ödipus wird auf derselben Stelle des Berges Kithaeron ausgesetzt, wo der unglückliche Diagoras seinen Liebeskummer verschläft. Daher die Möglichkeit, der Geliebten ohne Verletzung ihrer Tugend ein Kind zu verschaffen.

Da ich fand es in der Öde, hab' ichs Ödipus genannt.

Da jedoch Diagoras immer noch lieber an des Bettes Himmel denkt als an «des reinen Himmels Dom, zu dem das Rauchgefäß der wahren, überirdischen Liebe von reiner Hand geschwungen aufdampft», wird er auf 30 Jahre aus der Nähe der Königin verbannt.

Dritter Akt: Laius, von üblen Träumen gepeinigt, eilt nach Delphi. Und Jokaste?

Kann ich doch indes mit meinen beiden Sängern mich erfreun,
Ein'ge Lesefrüchte sammeln, einige Gedichte streun!
Ach da las ich just im Houwald eine Stelle, welche nie
Wieder aus dem Kopfe geht mir oder aus der Phantasie,
Denn in einem Trauerspiele tritt (die Feinde heißt das Stück)
Eine Fürstin auf um Mitternacht und wünscht den Tag zurück.
Und sie sagt, dies auszudrücken, wie's nur ein Genie vermag,
«Daß ich wäre deine Mutter, um zu wecken dich, o Tag».
Welch ein kühnes Bild, wie würdig eines Wesens auf dem Thron!
Welch ein zarter Wunsch von dieser königlichen Weibsperson!
Jene wäre gern des Tages Mutter, fragte mich genau,
Was ich gerne wäre, Houwald, würd ich sagen: Deine Frau!

Hier stoßen wir wirklich auf einen echt aristophanischen Zug in der sonst oft etwas matten Offenbachiade. Übrigens eilt auch Ödipus zum Orakel, um die Wahrheit über seine Geburt zu erfahren, die ihm die moraltriefende Pflegemutter vorenthält. Dort erfolgt der tötliche Zusammenstoß des Laius mit seinem Sohn. Inzwischen erlustiert sich die zurückgebliebene Jokaste mit ihren Hofpoeten literarisch-ästhetisch und muß damit zu einer Parodie auf Kind und den Dresdener Liederkranz herhalten. Die Nachricht von dem Tode ihres Gemahls bringt sie nicht eben sehr aus der Contenance, sie verspricht Hand und Krone dem Dichter, der die über Theben von Apollo geschickte Sphinx befriedigt. Diese nämlich ist eine Strafe wegen der Verehrung des Götzen Kotzebue und verlangt zur Sühne ein reines Distichon, eine Forderung, die die einheimischen Dichter nur schwer erfüllen können. Viele schickt sie unbarmherzig zur Hölle, auf des Ödipus Vers hin stürzt sie sich dagegen ins

Orchester, um eine Parabase zu sprechen, die gegen Berlin und Tholuck ihre Pfeile richtet und die Ärzte, da sonst nichts mehr helfen kann, bittet:

> Verbietet doch Romantikern Papier und Federkiel und Stift
> Und ordiniert, wenn nichts verschlägt, ein kleines Gränchen Rattengift.

Diagoras wird vom König nach seiner Rückkehr vergiftet. Die Königin, die nichts davon weiß, läßt ihn fangen und sein Herz als Beweis ihrer Reinheit für den König braten. Nach der Mahlzeit enthüllt sie ihm den Sachverhalt. Der König ersticht vor seinem Tod seine eigene Frau, die noch vor ihrem Ende den Hergang erzählt, durch den sie die Mutter des Ödipus geworden ist. Das Gewitter zieht sich in Theben zusammen.

> Jokaste: Mir ist so bang und schauerlich, als käm ich just aus einem Stück
> Von Müllner oder sonst wovon, wo man beträchtlich weint, zurück.

Der Geist des Laius erscheint und bezeichnet Ödipus als den Mörder. Die Fledermaus auf der nackten Brust kündet neues Unheil. Jokaste stirbt, den teueren Namen Houwald auf den Lippen. Ödipus stirbt. Das Zwischenspiel endet. Der Schlußakt bringt die Kritik des Publikums und des aus Berlin verbannten Verstands, der übel mit Nimmermann umspringt. Persönliche Beschwerden Platens finden dabei wenig glücklich ihre Erledigung. Heine, Samen Abrahams, der herrliche Petrark des Lauberhüttenfests, der Synagogenstolz, dessen Küsse Knoblauchsgeruch absondern, wird verhöhnt als Freund Nimmermanns, so wie früher schon das Jüdchen Raupel, das itzt als Raupach trägt so hoch die Nase, in seine Grenzen verwiesen worden war. Nimmermann wird von seinen selbst an ihm irre gewordenen Getreuen ins Narrenhaus abgeführt. Die Schlußparabase bringt eine historische Revue über die deutsche Literatur von Armin an und endet natürlich mit Platen.

> In dem Pinienhain, an den Buchten des Meers,
> Wo die Well' abfließt voll triefenden Schaums,
> Geht gern er allein, und wofern kein Ohr
> Ihm mehr zuhorcht jenseits des Gebirgs,
> Dann spornt zum Gesang zwar kein Beifall
> Der Befreundeten ihn,
> Doch Fülle des eigenen Wohllauts.

Es ergeht uns seltsam bei unserer Darstellung der Aristophaneswürdigung: Wir finden dieselben geistigen Strömungen und dieselben Persönlichkeiten, die in der theoretischen Erfassung der Eigenart der aristophanischen Komödie eine Rolle gespielt haben und die für die Entwicklung des Urteils über ihn bestimmend gewesen sind, wieder abgespiegelt in dem eigentümlichen poetischen Federkrieg, dessen Waffe das deutsche aristophanische Lustspiel gewesen ist. Das gilt für Hegel nicht minder als für die Romantik. Gegen Hegel trat als Aristophanide, freilich mit stark Tieckschem Gepräge, auf den Plan Gruppe, der sich hinter dem Pseudonym Absolutulus von Hegelingen verbarg und als solcher zeichnete für das Lustspiel: «Die Winde oder ganz absolute Konstruktion der neuern Weltgeschichte durch Oberons Horn». Wilhelm von Humboldt und Boeckh sahen in der Komödie «ein Meisterstück von der ersten Sorte». Die Sprache ist voller Duft und Wohllaut.

Oberon und Titania sind an einer Epoche angelangt, das Millionenjahr im Blumenreich ist abgelaufen, und ungestüm fordert Titania von ihm, der gradezeiligen Langeweile der Welt durch neue Entwürfe ein Ende zu machen. Gelingt es ihm nicht, eine neue Welt voll Kraft

und Lust und Mark zu schaffen, so soll sein Horn verwirkt sein. Obsiegt dagegen Oberon, so fällt ihm Titaniens Schleier zu,

Der Schleier aus des Dämmerhimmels Flimmer
Am Saum durchwebt mit aller Sterne Schimmer.

Im Studierzimmer in Utopia brütet der Philosoph über der Geschichte des Logos, Negation der Negation u. a. m. Der Welturteile Logik ruht mit drei großen Schlössern rings verklauselt und verwahrt vor ihm im Eisenkasten,

Aller Wesen Form und Inhalt, Anbeginn, Progreß und Schluß.
Viere sind nur, die es wissen, Gott, der Sohn und heilge Geist
Ich danach dann bin der vierte, den es auf zum Himmel reißt.

Nocturnus, der Nachtwind, weiß ihm das inhaltreiche Papier aus den Händen zu winden, der Philosoph hofft, es werde, als ein andres gesetzt im Begriff als Rückkehr sich wieder konkret mit ihm vereinigen. Doch er erhält eine Ohrfeige, Nocturnus bläst das Licht aus und schlüpft mit der Rolle zum Fenster hinaus. Mit der Entwendung des Begriffs ist eine fürchterliche Veränderung in dem Philosophen vorgegangen. Er rauft sich das Haar und schreit:

Welche Welt, in der ich schwebe! Ha, das Allgemeine nur:
Weh: ich bin abstrakt geworden — hier ist keiner Schranke Spur.

Dem Famulus bangt für die Fortsetzung des Kollegs, der Kalefaktor fragt an, ob er morgen im Hörsaal noch heizen soll, die Frau fürchtet, daß der Gatte, der nur noch das S e i n, aber nicht mehr das D a s e i n zu haben vorgibt, das Amt verliert, rät aber einstweilen zu einem Schnaps, einem Schluck konkreten Geists. Nocturnus und sein Bruder Diurnus, Tag- und Nachtwind, machen sich über das Manuskript her und lesen natürlich zunächst § 282 von der Luft: Das Element der unterschiedlosen Einfachheit ist nicht mehr die positive Identität mit sich, die Selbstmanifestation, welche das Licht als solches ist, sondern ist nur negative Allgemeinheit, als zum selbstlosen Moment eines anderen herabgesetzt. So geht es noch eine geraume Weile weiter. Da schlafen beide selig ein. Inzwischen löst sich das Reich des Philosophen, Utopia, auf, da der Begriff entwendet ist und die Weltgeschichte sich nicht weiter denken läßt. Der Philosoph gesteht in der Verhandlung des hohen utopischen Rats bei einem Verhör, daß ihn der Nachtwind, mit dem er des öfteren schon vertrauten Umgang gepflogen hat, bestohlen hat. Allen fangen die Köpfe an zu rauchen, sie werden von der Luft absorbiert, und alles löst sich in die an allem Organischen zehrende Macht der Luft auf. Der unternehmungslustige Diurn stößt zum Scherz in des Schlafenden Horn die Marseillaise hinein, und man sieht im Hintergrunde furchtbare Bilder in ganz Europa, die französische Revolution, Throne werden gestürzt unter Trommelwirbel und Ah ça ira, Napoleon führt die Scharen nach Ägypten. Ein neuer Stoß ins Horn, und weiße Flocken fallen, fliehende Gestalten erscheinen, Marschall Vorwärts, St. Helena. Napoleon spricht mit den Wellen und mit den Sternen. Nocturn befürchtet, daß der Bruder nur vermöge seiner Formel so gewaltig auf dem Horn blasen konnte, und verrät wider Willen Oberon sein Geheimnis. Der verspricht ihm, froh, aus der Verlegenheit gerettet sein, sein Horn für morgen, damit er vor Titanien auf ihm die ersehnte weltschaffende Formel blase.

II. Akt: Aaron Ganz, ein jüdischer Schnapswirt unweit Utopias, entläßt seine drei Söhne wieder zur Universität und äußert sich ausführlich über seine Methode, seinen besonderen Likör, den konkreten Geist, nach hegelschem Rezept herzustellen.

Erde, Wasser, Luft und Sonne sind abstraktes Element
Nüchtern bleibt davon der Magen, alles ganz indifferent,
Neu das Korn auf erstem Standpunkt wächst daraus — ganz allgemein,
Dann auf zweitem durch die Gärung geht hervor Kornbranntewein.
Dieser ist dann das Entzweite, noch mit sich im Spalt, im Bruch,
Noch enthält er alles Herbe, haftend an dem Widerspruch.

Endlich liefert solchen Standpunkt mir der Brenner allerletzt,
Daß versöhnend und vollendend meine Blas' ihn reich versetzt.
Ich dann auf dem dritten Standpunkt braue den konkreten Geist,
Der allein als urlebendig in den Köpfen sich erweist:
Darum denn gediehn die Söhne mir zu des Begriffs Gehalt,
Zur Philosophie des Geistes in konkretester Gestalt.

Der eine Sohn, Israel, klagt, daß er einen nicht absoluten Namen habe, erfährt aber von seiner Mutter, daß er sogar auf hegelsche Art erzeugt und empfangen ist.

Israel, daß dichs nicht gräme, höre, was ich stets verschwieg,
Wiß, dein hoffnungsvolles Leben zeugt von des Begriffes Sieg.
Wenn das Ehepaar zusammen Eine Seel-Einheit nur ist,
Gingen wir einst auseinander, ach, in Zank und blutgem Zwist;
Doch als drauf in Liebe beide der Versöhnung wir gedacht
Uns vermittelt und vereinigt, nach dem Zank in selber Nacht,
Aufgehoben in einander, fühlt ich den Begriff konkret:
Drum aus Widerspruchs Vereinung, hier mein Sohn, talentvoll steht.

Die drei Söhne finden die Universität und ihre Stätte nicht mehr, als sie nach den Ferien zurückkehren. Nocturnus stellt sich ihnen als Erbe der Begriffsphilosophie vor, führt sie an den Ozean und besteigt mit ihnen einen Kahn. Dabei macht er Hegelsche Exerzitien mit ihnen, indem er ihnen durch stetes Schaukeln Erbrechen verursacht (Entzweiung) und sie das Erbrochene wieder verschlingen läßt (Wiedervereinigung). Akt III: Nocturn hat die weltenschaffende Formel nun so gut wie auswendig gelernt. Er will die Philosophie und die Philosophen von neuem zu einem höheren Leben schaffen. Seine Negation traf nur ihr Sein. Aus dem Zustand des Nichtseins sollen sie nun zum Dasein kommen. Oberon entschuldigt sich mit Schnupfen und läßt Nocturn für sich eintreten, der von ihm instruiert sei, seine, Oberons, Gedanken in die Wirklichkeit umzusetzen. Da kommen Demagogen mit struppig-roten Bärten, mit keck funkelnden Augen, dann Dichter, die uraltdeutsche Melodien singen, aber «ohne Steiß» sind und aus Anstand statt Podex Rosen, statt Eingeweide Hyazinthen und in den Hosen Tulpenstengel tragen. Dann sieht man Pietisten.

Haben auf dem Kopf, als Quäkerfilze,
Breitkremp'ge, flache, dumpfe Pilze!

Zwei Journalisten führen einen Hahnenkampf auf und sammeln dann beim Publikum Geld ein. Deutlicher als in diesen allgemeinen Charakteristiken bestimmter zeitgenössischer Strömungen wird der Dichter bei dem Kampf Platen-Immermann, auch wenn die Namen nicht genannt und die Persönlichkeiten und Sachen umschrieben sind.

Sie tun wie Rapps Naturgeschichte
Erzählet von dem Kampf der Affen:
Verschleudert haben sie die Früchte,
Und nichts ist mehr herbei zu raffen,
So werfen sie in Kampfes Not
Sich — mit Respekt! — mit eignem Koth.

Ein toller Wirrwarr von Philosophen folgt. Kant und seine Schüler. Die Weiber als rasende Furien schlagen auf diese ein, da sie ihre ehelichen Pflichten vernachlässigen und nur an das Ding an sich denken. Fichte, der Landsturmpikenphilosoph, entwickelt seine Lehre, Schelling, der Berggeist mit der Wünschelrute, wirft Pflanzen, Steine, Tiere, Adeptenbücher, Tische und Stühle und Kunstwerke in einen Topf und kocht sie. Viel Volk sammelt sich um ihn. Er gibt zu kosten. Man berauscht sich entzückt und sinkt, der Sinne nicht mehr mächtig, zu Boden. Hegel ist unter dem Decknamen «der absolute Philosoph» verborgen.

Vernünftig ist, was wirklich ist,
Und wirklich, was vernünftig ist.
Doch hab' ichs nicht so streng gemeint,
Weil sonst auch wohl vernünftig scheint,
Wer meiner Ansicht widerspricht,
Den aber nenn' ich wirklich nicht . . . . . .
Und aller Philosophie Gestalten
Sind in der meinigen enthalten
Die sich als überhaupt der Geist,
Als Weltgeschicht' und Gott erweist.
Wisst, daß es nur in mir die Sach' ist,
Die selbst sich treibt zur Existenz.
Dann anderseits, weils meine Mach' ist,
Drum macht mir tiefre Reverenz.

Eine ungeheuere Schülerschar sammelt sich um ihn. Im Saal des Café National unter den Linden zu Berlin arrangiert Hegel einen Maskenball, ärgert sich aber über die von den Kronleuchtern strahlende Helle. Als Vögel kostümiert nahen die Schüler, «der absoluten Philosophie spekulatives Federvieh».

Henning: Eins ist allein Heil,
Ihm nachzubeten,
Drum ist es mein Teil,
Ihn flach zu treten, Kikeriki.

Die Gans gebärdet sich sehr kapitolrettend und schnatternd

in der Philosophie überabsolut
in der Politik überliberal.

Reineke: Einen Skrupel läßt mir die Religion,
Warum das Kreuz, dran litt der Sohn,
Nicht auch den Hohn der Negation
Und wieder dann die Versöhnung hat
Im gemeinen Bewußtsein, daß es, statt
Dreiarmig zu sein, vierarmig ist:
Am Begriff wird das noch sehr vermißt.

Ein Doktor nimmt mit der Hegellymphe zahlreiche Impfungen vor.

Mit Hegelimpfung vacciniert,
Seid ihr vom Menschenverstand kuriert,
Von dessen bösem Blatterngift
Euch nimmermehr Ansteckung trifft.

Hinrichs ist der philosophische Scharfrichter. Er droht jeder großen Dichtung mit hochnotpeinlicher Hinrichtung. Ein Pohl warnt vor sich, da er geladen ist und bei der Entladung naturphilosophischen Schwall von sich gibt. Der friedliche Musmann dagegen wärmt alte Kost auf, schlägt absolutes Rührei.

So eben jetzt auf einem Fuß
Kocht er Hefte mit seinem Senf zu Mus.

Lautier trägt zur Laute sein Buch über den Grundbaß der Philosophie rezitativisch vor.

«Dort tanzt ein Rosenkranz, seht an,
Ein absoluter, frommer Mann,
Er betet pünktlich alle Stunde
Sich selbst im Stillen in die Runde».

Nocturn will sein Meisterstück zum Schluß noch leisten und, auf die Formel blickend, das Absoluteste vom Absoluten blasen. Nocturn selbst wird da zum Wind, der aus dem Horn herausgeht. Dämmerung bricht über die Welt herein.

Dicken Schwindels wolk'ge Wogen
Haben die Welt umstrickt, umzogen!

Bäume, Bäche, Blumen, Lüfte, Donner haben Sprache bekommen, reden aber irre. Ein ungeheueres Brummen des lautgewordenen Unsinns braust durch die Welt. Die Bäume tanzen, man weiß nicht mehr oben und unten zu unterscheiden.

Wir stehn, es wich der Boden mir,
In bodenlosem Unsinn hier.

An Titania ist es, die Welt zu retten, denn Oberon ist entsetzlich und zugleich kläglich mit seinen Neuerungen gescheitert. Nocturn wird durch den Duft des Lilienstengels gerettet. Titaniens Schleier, den Lüften zum Spiel gegeben, hindert den Aufruhr der Natur. Sie hat auch die echte Weltenformel, mit der Oberon einstens Menschen voller Kraft und Adel geschaffen hat, sie fand sich auf der Rückseite eines Liebesbriefs, den Oberon ihr einmal geschrieben hat.

Herr Oberon hat sich verwettet
Doch ist zum Glück die Welt gerettet.

Aber das Intermezzo ist so schlimm nicht.

Etwas lustig Vogelblut
Thut just den schweren Menschen gut,
Und Ruh ist ihnen Dämmerung,
Das Dunkel Tiefe, der Schwindel Schwung.

Man erwäge, daß alles das geschrieben und gedruckt wurde 1828 noch zu Lebzeiten des unumschränkten Diktators Hegel.

Der in den Gruppeschen Winden selbst einmal mitgenommene Karl Rosenkranz verstand Spaß und schrieb selbst eine Komödie «Das Zentrum der Spekulation» (1840), die uns in die inneren Kämpfe der Hegelschen Schule führt, wie sie nach dem Tode des Meisters sich mit Notwendigkeit ergaben. Etwa in Jean Pauls Manier geht eine Korrespondenz zwischen einem fingierten Verfasser und Rosenkranz, dem Herausgeber voraus, die u. a. auch von der aristophanischen Komödie in Deutschland handelt. «Seit Platen die Aristophanische Form bei uns flüssig machte, zeigen sich mehrfache Versuche. Gruppes Winde müssen hier mit großem Lob genannt werden, wenn auch Zelter im Briefwechsel mit Goethe (III, 403 Reclam) sich mürrisch und unzufrieden darüber ausläßt». Mit Aristophanes wird, wie wir ähnliches schon bei Frischlin fanden, um diese Kleinigkeit hier zu erwähnen, die gelegentliche Anwendung des Berliner Dialekts gerechtfertigt, da ja auch jener Dialekte nicht verschmähte. Übrigens ist die Ausführung dieses Berliner Lokalkolorits in der Gendarmenszene, um die es sich allein hier handelt, eine sehr spärliche und reicht nicht sehr über ick, ooch, eener usw. hinaus. Das Stück ist fast ganz ohne Handlung und dramatisches Leben und reicht meinem Urteil nach bei weitem nicht an das soeben skizzierte heran.

Der Chor der Eulen, der Pallasvögel, hat die Kunde von Hegels Tod erhalten und versammelt sich an seinem Grabe vor dem Oranienburger Tor. Von den Lebenden trifft keiner mehr, wie er, ins Zentrum. Nur einer hat ihn verstanden, und auch der hat ihn mißverstanden. Um der allgemeinen Verwirrung über den authentischen Sinn der Hegelschen Lehre ein Ende zu machen, ladet Athene zu einem Freischießen auf die Scheibe alle Philosophen ein. Ein Herold verkündet es in allen Musensitzen. Der Chor preist diesen Ausweg. Nun sei der törichten Anmaßung der vielen Stuhlbewerber ein Ende gemacht, die, wie die Diadochen nach Alexanders Tod, um die Herrschaft voll Selbstsucht kämpfen, «wie Droysen beschrieb». Der erste Philosoph, der spekulative Methodist, hält das Schießen für zwecklos und wendet sich gegen den Mißbrauch der Hegelschen Methode.

Überall klingt jetzt der Taktschlag Eins-Zwei-Drei in unsre Ohren,
Und man ist ins Übergehen bis zum Untergehn verloren.
Alles taumelt durcheinander: Anfang, Fortgang, Mitte, Ende.
Pseudodialektisch wandelt eins ins andre sich behende.
Einheit wird zum Unterschiede, aus dem Unterschied wird Einheit,
Positiv wird negativ selbst durch die Taschenspielerfeinheit.
Was sub A ich bei dem einen treffe, ist beim andern B,
Was abstrakt ist, heißt konkret dort, darum ruf' ich: weh Euch, weh'!
Ihr steckt voll von Widersprüchen und voll Willkürhalbgedanken
Und müßt an den unterschlagnen Gegensätzen schwer erkranken.
Gingt, Systemleinfabrikanten, Ihr bei Hegel doch zur Schule,
Eh zum Schreiben Ihr Euch schnitztet eine einz'ge Federspule.

Ubique wendet sich gegen diese Überschätzung der Methode.

Ja du lobst uns die Methode, weil du ohne Inhalt bist,
Weil dein dialektisch Künsteln nicht recht warm und nicht recht kalt ist.
Weil du ohne unsern Comfort, den von Schelling wir geliehen,
Willst du dich dem Ehrenkampfe als ein Feigling heut' entziehen . . . . .
Wir sind strotzend voll von Inhalt, während du ein rein formeller
Hokuspokus.

Der Methodist zieht es vor, nach Wien zu fahren und sich dort des Daseins Wonnen hinzugeben und mit kindlich leichtem Sinn der Freude Gaben zu genießen, und verläßt den Schauplatz. Der Chor stimmt ein Loblied auf Wien an.

Ja, Wien, du auch bist ein Centrum voll von heitrer Lebenslust
Und hegst lächelnd deine Kinder an der südlich üppgen Brust.

Die einzigen Probleme, die dort gedeihen können, sind die Fragen, ob man nach Schönbrunn, ob zum Feuerwerk im Prater fahren soll, ob die Krapfen und Backhändl gut heuer geraten sind. Ob die Logik formal sei oder die Ontologie sich ihr vermählen dürfe, ob die
Ethikologie
Sei ein passenderer Name, als das kurze Wörtlein Ethik,
Ob der Rang des Absoluten wohl gebühre der Ästhetik,

das sind norddeutsche Selbstquälereien.

Der Orthodoxist verlangt, den ersten Schuß tun zu dürfen.

Denn alles glaub ich, was von Hegel ist gelehrt.
Nicht kümmert mich der Zweifel, — sagt es Hegel nur.
Ich glaubs, kläng es absurd auch, — sagt es Hegel nur.
Ich halt Unrichtiges für wahr, — sagt's Hegel nur.
Ich achte Alles nur gering, — sagts Hegel nicht.
Ich habe keine Meinung, sagt sie Hegel nicht.

Er operiert nicht mit einem normalen Schießgewehr, Kugeln hat er sich geknetet aus dreifaltigem Stoff, aus dem «Löschpapier der Halleschen Edition der Bibel», aus «Cottas Goethe» und aus einem Stück der Dunkerschen Hegelausgabe. Er selbst als Monas stellt das Band der drei objektiven Sonderheiten dar. Denn er ist orthodox zugleich im Glauben an Goethe und die Bibel. Auf diesen, der «Rechten» angehörigen Althegelianer folgt der Neologist.

Es ist die Spekulation von diesem hier
Durch Goethelei und Bibelei verdumpft gemacht.
In welchem Autor läßt Bestätigung sich nicht
Für einen andern finden. Es bedünket mich
Ein müßiggängerisch Geschäft, der Reihe nach
Umherzufragen, wer in Übereinstimmung
Mit Hegel wohl sich treffe, seis die Bibel auch.

Ihm wirft als dem Wortführer der «Linken» der Orthodoxist Seichtheit und mangelnde Gabe für Spekulation vor. Der Neologist behauptet, nicht minder als jener Goethe zu verstehen. Die Richtigkeit seiner Farbenlehre hat er an dem wunderbaren Farbenspiel einer geleerten Bierbouteille bestätigt gefunden. Mit dieser Flasche will er auch nach dem Zentrum werfen. Der Revenant versteht sich in seinem religiösen Mystizismus besser mit dem Orthodoxisten und hofft mit dem dreifachen Lauf seines Terzerols Gott, Freiheit und Unsterblichkeit zu schießen. Ihnen schließt sich auch Ubique an. Alle drei wollen zu gemeinsamer Handlung zusammengehen, Ubique stellt die Waffe, die Pistol und Flinte in sich begreift und als Gattung Karabiner den leibhaftigen Begriff darstellt, der Orthodoxist darf sie laden, der Revenant soll abfeuern. Da naht von Göttingen ein Bote von Meister Herbart, der feierlich sich gegen den Unsinn verwahrt und aus aufrichtiger Liebe zum deutschen Volk mahnt, den Namen der Philosophie nicht durch Gemeinheit zu schänden. Aus der Isarstadt von Schelling kommt ein zweiter Bote. Da der selbst das Absolute ist, sieht er auf das Treiben als auf ein episodisches Zwischenspiel herab. Der Chor stimmt ein Loblied auf Schelling und München an. Der mystische Seher, dem der Orient und der mittelalterliche Okzident vertraut sind, dem Äther, Sterne, Berge und Pflanzen reden, paßt in das katholische München.

Die Sprache der Brahmanen klingt ihm so vertraut wie Bayrisch fast.

Die Intuition der Münchener beim Klang des Meßglöckchens ist nur leider nicht, wie Schelling will, intellektuell. Es folgt eine begeisterte Huldigung an München mit seinen Kirchen, seinem englischen Garten, seiner Pinakothek, seiner Umgebung, gemäßigt nur durch die Mahnung des Königsbergers, das Mittelalter mit dem von Gott gesetzten Markstein Napoleon als beschlossen anzusehen und der «Wahrheit» und «Freiheit» sich zuzuwenden. Bei Erwähnung des Erlanger Aufenthalts Schellings bietet sich Gelegenheit, Platens als des Aristophanischen Dichters der verhängnisvollen Gabel und des romantischen Ödipus zu gedenken. Zuletzt erhält auch Schelling eine Mahnung, die an seine Streitschrift gegen Jacobi anknüpft:

O möchtest du doch nicht etwa jetzt auch an einem Graben stehn
Und dich in nebulosem Grau'n entziehn der deutschen Wissenschaft!
Und möchtest sorgen du, daß nicht in Baiern die Philosophie
Lechleitnerisch verkuttet wird mit altscholast'schem Formelgeist,
Und daß in München mit der Kunst die freieste Spekulation,
Vernichtend Visionenspuk, aufstrahlen mög' in hellem Glanz.

Ein neuer Bote, von Leonhardi gesendet, meldet den Tod eines wackeren Streiters für die Wahrheit.

Karl Christian Friedrich Krause ist nicht mehr.
Lebt wohl und weint dem Edlen eine Thräne nach.

Der Chor gedenkt in warmer Anerkennung dieses Mannes und beklagt das düstere Ungemach, das sein Leben an Anerkennung und Freude so arm gelassen hat, nicht ohne auf eine Wurzel dieses Mißerfolgs hinzuweisen, auf sonderlinghafte Grillen und eine abstoßend

barocke Sprache, in der sich Worte fanden wie Vereinganzheit, Lebwesentlichkeit, gliedbauliches Tonkunstgebilde. Und doch beweise auch diese Sprachschöpfung einen kunstkundigen Sinn und werde einstens reichste Früchte tragen. Diese Erwartung des Chors hat sich wohl einstweilen trotz zahlreicher Bemühungen der Krauseschüler noch nicht erfüllt.

Eine die Illusion aufhebende Zwischenszene motiviert den lyrischen Charakter der Komödie, die als philosophische keine Handlung haben kann.

> Dem Dionysos selber würde solches schwer,
> Will er nicht ausschreiben den Aristophanes.

Da kommt ein seltsames Paar, Franz von Abdera (Baader) und George Sand. Auch Franz sieht von dem Standpunkt seines mysteriös-dogmatischen ewig dunklen Absoluten voll Verachtung auf die Bemühungen der philosophischen Schützen.

> O Jakob Böhme, wärst du, Schuster, nicht gewesen,
> Würde von mir gewiß man keine Silbe lesen.

Seine scholastischen Salbadereien interessieren wenig. Seine Begleiterin spricht halb deutsch, halb französisch und wünscht dem Schießen beizuwohnen, um sich Anregung zu ihrem geplanten Roman Spiridion zu holen.

> J'ose de traiter hardiment
> Une matière qui m'interesse infiniment.
> C'est la réligion, la foi, c'est le combat
> De la pensée, c'est l'éternel attentat
> De la liberté, que Dieu même nous donna,
> Contre le joug, que la tyrannie imposa.
> Je peins les douleurs, que doit essuyer qui veut
> Comprendre ce qu'il croit.

Sie holt dann weit aus zu einer ausgedehnten Konfession von der Versöhnung des verzweifelten Menschenherzens in Gott. Die folgende prosaische Szene, überschrieben «Spekulative Walpurgisnacht», bringt uns dem dramatischen Ziel nicht viel näher. Von neuem treten Philosophen auf und stellen sich ausführlich vor. Der Dämonische leugnet überhaupt das Vorhandensein der Scheibe und ergeht sich in aberwitzigem Gallimathias. «Ich bin, wie Hegel sagt, der Taumel des Ganzen, an dem kein Glied nicht trunken ist.» Er schlägt ein Rad und verliert sich. Der Nüchterne dringt auf solide Basierung der Philosophie, schwärmt für Franklin und will sich nach Amerika einschiffen. Der Lautener, dem wir ja schon bei Gruppe begegneten, spielt aus dem von ihm eingerichteten absoluten Generalbaß, dem kontradiktorischen Tonzentrum, etwas vor, daß alles sich die Ohren zuhält. Karl Friedrich Parricida dringt darauf, das ganze System von neuem umzugestalten, und will einstweilen von einem Zentrum nichts wissen. Die Gebresten des Privatdozenten sind mehr äußerer Art. Der spekulative Lebenskünstler hat das Zentrum sehr im Unterschied zu diesem Hungerleider schon getroffen. Es besteht in dem, was Schopenhauer wohl auch als Zentrum der Hegelianer anzugeben pflegt, in Auskommen, Familie, Möbel, Privatökonomie, Vermögen, Gemütlichkeit, Küche und Keller. Gluthbach dagegen, ein leicht aufzulösendes Pseudonym, schäumt über den Philister, schimpft auf die Pfaffen und entzückt sich an Bayle und am Zweifel. Ein anderer Mann der äußersten Linken folgt ihm aus dem kalten, sandigen Berlin zu Schwabens Rebenhügeln. Güldenstern (!) aus Königsberg weiß selbst nicht mehr recht, wohin er gehört. Der Klerokrat weist auf den heiligen Vater in Rom als das wahre Zentrum hin. Ein Pseudoprotestant zieht die Sache in Erwägung. So treten noch auf ein Theokrat, ein kritischer Poet, ein Enthusiast, ein Neohegelingius und schließlich ein Historiker, der den Lärm gehört und gleich, da er auf Ordnung hält, Gendarmen mitgebracht hat. Große Aufregung. Zerstreuung oder Stadtvogtei, das ist nun die Frage. Man zieht das erstere vor zur Entrüstung des Historikers, der gern eine Schlägerei mit

angesehen hätte und überhaupt für das Urwüchsige schwärmt. Damit ist das Stück wie das Hornberger Schießen ausgegangen und darf mit einem Chorlied, dieses Mal auf Berlin, schließen. In das Lykeion, die Akademie oder die Stoa, fühlte man sich versetzt,

wenn Hegel vordem durch die Kastanien hinschritt,
Vom Kupfergraben kommend des Wegs, wenn Schleiermacher die Pforten
Einging, ein ewiger Jüngling, und mit gravitätischem Pathos
Voll Bonhomie und kaustischem Witz Wolf in dem Hofe spazierte.

Museum, Zeughaus, Straßenpublikum, Volkswitz werden gewürdigt. Nicht weicht Berlin, nach dessen Reflexion man sich im Süden sehnt, München oder Wien.

Zwar ganz und gar unausstehlich seid ihr Berliner, wenn ihr mit Bildung
Loslegt und wenn die Eitelkeit euch verführt, mit Allem, was groß ist,
Verächtlich zu thun, und wenn ein Witz, ein ärmlicher, welchen dem Wortspiel
Der Eckensteher Nante entlockt, euch schon für wahren Humor gilt.

Mit guten Wünschen scheiden die Eulen ab.

Es wäre sehr erwünscht, wenn ein genauer Kenner der in der Hegelschen Schule nach des Meisters Tod geführten Kämpfe uns dieses Werk, dessen Verfasser ja selbst dem «Zentrum» angehört und jedenfalls als ein überaus wertvoller Zeuge für seine Zeit zu gelten hat, näher zu bringen versuchte. Ein deutlicher, formaler Unterschied der beiden besprochenen Stücke liegt darin, daß ein jedes von ihnen eine besondere Richtung der deutsch-aristophanischen Komödie widerspiegelt, Gruppe steht ganz im Banne der Tieckschen Dramatik und Rosenkranz darf als Platennachfolger betrachtet werden. Das dritte der Hegel-Dramen hat den Struwelpeterverfasser zum Autor, den Frankfurter Doktor Heinrich Hoffmann: Die Mondzügler (1843 und 1847 in den Hum. Stud. des Verfassers 147 ff.).

Der Knecht Peter, der zugleich die Parabasen zu übernehmen hat, ist überall in der Welt herumgekommen, schließlich aber doch in sein Heimatnest Traumstadt zurückgekehrt, wo die Pfützen noch stehen wie ehedem und man immer noch absolut philosophiert. Aber gerade das hat seinen Herrn gereizt, einen kuriosen Weltbürger aus Nirgendheim. Eine Musik verkündet eine eigentümliche Feier der philosophischen Begriffsritterschaft, ein dialektisches Turnier. Der Zug naht. Vor der Gruppe der Schellingianer wird eine blaue, konfuse Fahne getragen mit dem Motto:

Transcendentes Spekulieren
Muß sich in das Blau verlieren.

Dagegen tragen die Hegelianer eine graue Fahne mit der Inschrift:

Grau, wie ihr wißt, ist alle Theorie,
Nur was sich selbst verneint, das ist Philosophie.

Peter stellt als Thema des Disputs: Der Urbegriff des Drecks. Es wetteifern in der Behandlung auf der Schellingschen Seite der Amtmann von Traumstadt, auf der Hegelschen dagegen der von ihm entlassene Amtsschreiber Michel. Ganz aristophanisch oder doch wenigstens Droysenisch-aristophanisch klingt es, wenn der Herold sie anfeuert:

Ihr Zwei nunmehr jetzt zeigt, was ihr könnt, und gebahrt euch wie mannliche Helden!
In der Wissenschaft prangende Rüstung gehüllt und mit logischen Schienen bekleidet,
Auf laßt uns sehn, wie ihr kämpfet den Kampf,
Wie das Pferd Dialektik ihr reitet!
Wohl ist sie ein Pferd, da sie Hegel genannt: das Prinzip des Begriffs in Bewegung
usw.

Als Preis winkt ein uraltes heiliges Gerät, der Nußknacker des Plato. Trompetenstoß. Der Schellingianer legt los im Geiste der absoluten Identitätsphilosophie:

> Subjekt und Objekt, absolut identisch sind die Beiden.
> Es ist das A egal dem B und nicht zu unterscheiden.
> Das B, das Objekt, ist der Dreck. Dies ist doch reine Wahrheit?
> Daß ich das A, das Subjekt bin, ist evidente Klarheit,
> Und mithin bin ich selbst der Dreck, ich selbst, identisch bin ich.
> Es ist bewiesne Wahrheit dies und wenn auch widersinnig.
> Wenn einer nun gesetzten Falls den Dreck euch produziert hat,
> So folgt daraus, daß dieser Mann sich eben selbst creiert hat.
> Nun nenn ich solche Zeugung doch wahrhaftig ungeschlechtlich
> Und sag ich: der, und sag ich: die, so ist es widerrechtlich.
> Vielmehr, um diesen ganzen Schluß in einem Wort zu fassen,
> So kann fortan als richtig nur «das Dreck» ich gelten lassen.

Der Chor der Bläulichen belobigt das, wie überhaupt die Spaltung in zwei Halbchöre und ihre Teilnahme am Disput und die Anlage des Wettstreits selbst durchaus in strengerem Anschluß an die aristophanische Technik gestaltet ist.

Hören wir aber auch Michel, den Hegelianer. Er schlägt bös los auf das Begriffsgemengsel, die Subjekt-Objektivierung, und sucht das Schiboleth der Hegelianer, die Idee, in ihrer Entwicklungsgeschichte zum Siege zu führen.

> Nur wenn Idee sich selbst verneint, läßt sich das Ding erkennen,
> Und die Idee im Anderssein nur kann Natur ich nennen.

1. Dreck ist Erde und Wasser. 2. Wasser ist passives Sein für Andres, das Element selbstlosen Gegensatzes. 3. Das Element der Erden ist nur entwickelter Gegensatz und sein persönlich werden.

> Es ist mithin der Dreck für nichts zu halten,
> Als daß sich hier Selbstlosigkeit persönlich will gestalten.

Es muß heißen «die Dreck», denn die Erde, als befruchtet, ist Weib und bestimmt den Dreck mit.

Der Chor der Graulichen:

> Die Dreck, die Dreck, ja die, die, die,
> Du leuchtend Licht, Philosophie!
> Du Falke sonder Gleichen,
> Was kannst du nicht erreichen!

Der Schellingianer läßt sich nicht beirren, schimpft und deduziert in seinem Sinn weiter. Ich = A. Dreck = B, ich als (durch Dreckvermählung) Beschmutzter = AB. A aber = B, daher AB = AA = A^2. A^2 bei Schelling = Licht. Ich also = Licht.

Ganz aristophanisch sind die burlesken Konsequenzen Michels: Die Sonne ist mithin für dich ein Haufen alten Mistes?

Amtmann: Der Schluß ist richtig. Ohne Scheu gesteh ich! also ist es. usw.

Die Erregung, in die auch der geteilte Chor hineinbezogen wird, wird immer bedrohlicher. Man bewirft sich mit dem Dreck, und es entsteht ein wirres Durcheinander. Da erscheint Flunkerton, jener Herr Peters. Er ist sozusagen ein Peithetairos redivivus und ladet zu einem neuen utopischen Reich ein. Die vollkommene Anspruchslosigkeit der nur im Worte sich verzehrenden Bürger hat die Sympathie des Fremden erregt. Kein anderes Volk weist solche Knäuelgewinde und labyrinthische Wunderbauten von philosophischen Systemen auf. Mit einigen Versen schlägt man hier 100000 Franken in die Flucht, und an Versen ist Gott sei Dank kein Mangel. Eine neue Zeit aber ist nur auf Gewinn und Geld

eingestellt, und Flunkerton stellt unermeßliche Fülle des Reichtums auch für seine geliebten Begriffsstreiter in Aussicht. Das utopische Reich liegt auf dem Mond, es gilt sich dort anzusiedeln — Flunkerton, der «der Luftschiffahrt Geheimnis» kennt, war schon dort — und eine Mondskolonisationssozietät zu gründen. Das goldene Zeitalter, ein ungetrübtes Schlaraffendasein herrschen dort, die Schilderung, die Flunkerton entwirft, entspricht etwa dem, was man bei den attischen Komikern an Ähnlichem lesen kann. Die großen Männer der Vorzeit sind jetzt dort und beschäftigen sich journalistisch. In diesen Schilderungen sehen wir das alte Motiv von dem kleinlichen Verfall menschlicher Größe im Jenseits ausgebeutet, wie wir es bei Lucian, Rabelais, in Andreaes Turbo, in Grabbes Scherz Satire Ironie und tiefere Bedeutung und an vielen anderen Stellen verwendet finden. Eine Postchaise wird herbeigebracht, Peter als Selenit verkleidet entsteigt ihr und begrüßt in furchtbarem Mondkauderwälsch die Anwesenden.

Mir wars, als hört ich rumpeln einen Vers
Aus Freiligraths zoologischer Dichtergärtnerei
Und seinem Tropennaturalienkabinet.

Man kommt allgemein zu der Überzeugung, daß Weisheit ohne Geld doch eine leere Schüssel von recht zweifelhaftem Wert ist. Des Amtmanns Tochter, eine Emanzipierte von reinstem Wasser, gibt ihrem Vater den Rat, an den Führer der Expedition einstweilen statt des verlangten Goldes Säcke mit Steinen abzuliefern. Mit zwei Jesuiten greift eine neue Macht in das Drama ein. Sie wissen den wackren Peter recht bald durch ihr Geld aus einem heidnischen Seleniten zu einem christkatholischen Menschen zu machen. Zugleich hat auch der überspannten Faustida (Ida Gräfin Hahn-Hahn!) das Erlösungsstündlein geschlagen für all ihren Emanzipationsjammer. Von jeher hat sie für das Höhere geschwärmt, nun naht es sich ihr in Gestalt des angeblichen Mondmannes Peter, der ihrer Sehnsucht nach freier Liebe um so weniger entgegen ist, als sie des Vaters Taler auf die gemeinsame, freilich höchst prosaische Flucht mitzunehmen bereit ist. Die Philosophen, die Herrn Flunkerton all ihre Habe anvertraut haben, sind die Dupierten, da der Mann im Mond in einem Luftballon auf und davon fährt und jene das Nachsehen haben zusammen mit romantischen Dichtern, die gleichfalls Lust hatten, die «mondbeglänzte Zaubernacht» (aus Tiecks Octavianus!) auf dem Monde selbst zu erleben, mit naiven überspannten «Bettinen», mit den zum Auszug in die lunarische Provinz marschbereiten Jesuiten, mit dem chinesischen Missionsverein zu Kassel, mit dem deutschen Michel, der dem öden Berliner Witzgestichel entgehen wollte u. a. m. Michel, hisher hegelisch konservativ, wird aus Entrüstung Ultrademokrat, der Amtmann wird aus Verzweiflung fromm. Der Gesamtchor aber singt getröstet ein Lied auf das wunderschöne, waffenfrohe, gewerbfleißige Deutschland, das alles hat, nur nicht die freie politische Luft. Der Amtmann und Michel besinnen sich trotzdem plötzlich auf ihren noch nicht zu Ende geführten Diskurs über die Natur des Drecks, und der Chor bläst am Schlusse in dasselbe Horn und fordert zu erneutem öffentlichen Turnier auf. — Man sieht, sie können aus ihrer Haut nicht heraus trotz noch so großer Enttäuschungen. Auch hier liegt, wie man sieht, ein kulturhistorisch höchst interessantes Dokument vor. Der Anschluß an Aristophanes ist deutlicher als in den beiden zuvor besprochenen Stücken, wo er teils nur durch die Medien Tieck und Platen, teils nur in der drastisch-sinnlichen Verkörperung spekulativer Bemühungen zu spüren war.

Wie sehr der Terminus «aristophanische Komödie» gelegentlich nur als ein Deckname für romantische Überschwänglichkeiten in dramatischer Form mit Chor verstanden wurde, zeigt etwa ein anonymes Stück «Die Verklärung der Liebe oder die Nachteulen», Erlangen 1838, das nur ein «matter Nachklang der Tieckschen Romantik mit einem hausbackenen

Narren, einem langeweiligen Chor und einer ordinären Liebesgeschichte» ist, wie Rosenkranz in der Einleitung zu seinem Zentrum der Spekulation urteilt. Eine weitere Reihe von Stücken seien nur genannt, der Leser findet Genaueres darüber bei Hille, der den Rahmen sehr weit gezogen hat:

1. Die Geburt des Helios oder die Philister (Journal Braga, Heidelberg 1838, anonym, gegen Journalistik, Polizei, Gerichtsbarkeit).

2. Neubürger, Der neue Plutus oder der Gott des Reichtums in Frankfurt, 1862.

Der in Schulden geratene Graf von Habenichts sucht mit Hilfe eines Professors, eines Doktor Allwissend, den Plutus, um mit seiner Hilfe seine eigene schlechte Lage und die seines Volkes zu verbessern. Der Genius der Menschheit weist, wie bei Aristophanes die Armut, nach, daß alles Große der Menschheit nur durch Entbehrungen und Armut zustande gekommen ist, jedoch ohne Erfolg; des blinden Plutus Heilung wird versucht beim hl. Rock in Trier, erreicht bei einem berühmten geldgierigen Arzt. Damit zieht jedoch mannigfaches Elend und vielfältiger Kummer in die Familie des Reichgewordenen ein. Der Graf, der das Beste gewollt, erlebt eine fürchterliche Ernte.

3. Karl Heinrich, Die Kaiserwahl zu Frankfurt 1850[2]. (Pseud. für K. H. Keck. Das Frankfurter Parlament.)

4. Adolf Glaßbrenner, Kaspar der Mensch, Hamburg 1850. (Burleske und zugleich romantisch-märchenhafte Parodie auf Goethes Faust, gegen die Reaktion, mit Parabasen.)

Eine größere Zahl der bei Hille genannten Stücke gehören kaum oder doch nur mit den größten Einschränkungen zu den Aristophanesnachahmungen. Für uns dürfen sie ganz außer Betracht bleiben, und wir glauben, was allerdings unsere Aufgabe erforderte, gezeigt zu haben, auf welchen Wegen so etwas wie eine Aristophanesnachahmung im Gefolge der Romantik aufkam. Zugleich wird es dem Leser nicht verborgen geblieben sein, daß eine objektiv-absolute Literarbetrachtung wesentlich anders urteilen würde, als die Dichter und ihre Zeitgenossen, die sich gewöhnt haben, dem polemischen Drama ein Gewand zu geben, das zum Teil (Parabase, Chor, Wortungeheuer, Redeagone, Umsetzung von Tendenzen und Lehrmeinungen in konkret-plastische Einzelzüge) wirklich aristophanisch ist, zum guten anderen Teil dagegen durch die romantische oder Platensche Dramatik modifiziert ist.

Eine wirkliche, unzweideutige Aristophanesnachahmung sans phrase liegt vor in den modernen Fröschen eines unbekannten Autors, der sich hinter dem Pseudonym Philander von Sittewald der Jüngere mit Erfolg versteckt hat (1829, Braunschweig). Sehr interessant ist, zumal der Gegenstand der Polemik ähnlich ist, ein Vergleich mit Platen, der meines Erachtens nicht zu Ungunsten unseres echten Aristophaniden ausfällt. Berlin und Athen zu vergleichen, so führt die Vorrede aus, geht nur im Schlechten an: von Berlin aus ist der deutschen dramatischen Poesie am meisten geschadet worden. Der Berliner Theaterdirektor = Dionysos will aus der Unterwelt einen großen

Dichter in seine arme Zeit heraufholen, Raupach, der, wie an derselben Stelle vorgemerkt wird, zwar noch lebt, für die Kunst aber tot ist. Hören wir das Einzelne:

An die Stelle des Begleiters Xanthias ist der Regisseur Angely getreten, an Stelle der aristophanischen, im Prolog verspotteten Konkurrenten sind die zeitgenössischen Vertreter der komischen Bühne Castelli, Kurländer und Hell getreten. Der Herakles Sittewalds ist Müllner, der Verfasser der Schuld. Ihm erzählt der Berliner Theaterleiter von seinen Mißerfolgen, von der Jämmerlichkeit der ihm zur Verfügung stehenden Bühnendichter Angely und Wilibald «Hering» = Alexis, Immermann ist zu schwer, Holtei langweilig, Heine ganz politisch. Was für wunderbare Einfälle hatte einst Raupach

«Ich kann nicht schlafen,
Wie sich der Himmel auch mit Sternen kränzt»,

oder «So neblichter Gedanken Narrenspiel
Beraubt der Kraft zur rechten Tat».

Das hat das Publikum, das jetzt nur zischt, einst bejubelt. Müllner kennt den Hadesweg von einer Reise zu Kotzebue her, er empfiehlt als Baedeker die Danteübersetzungen von Streckfuß und Kannegießer, trotzdem die erste seicht, die zweite holprig ist. Die Frösche sind hier die Berliner Journale, die mit dem Theaterdirektor ein belustigendes Schimpfduett singen:

Frösche: Denn wir beißen, daß wir leben,
Denn wir loben, daß wir leben,
Gilt uns alles einerlei.

Dionysos: Schreiet ihr, so schrei ich wieder,
Wie der Saphir und der Henoch
Bellten, wie zwei bissge Kläffer
Schreien will ich, schreiben, schreien,
Wenn es sein muß tagelang,
Bis daß ich eures Koax Meister werde.

Dionysos führt den Charon schön an, indem er ihm als Fährgeld eine Königsstädter Aktie gibt. Der Arme weiß nicht, daß eine solche auf der Oberwelt keinen Heller mehr gilt. Die Gerechten singen hier Hymnen auf den gewaltigen Shakespeare, auf Goethe und Schiller. Die Spott- und Rügelieder der Vorlage gelten hier Tieck, Krankling u. a. Wie in der Vorlage ergeben sich üble Renkontres in der Unterwelt, da der Pseudomüllner sich rechtfertigen muß, den Höllenhund Kotzebue heraufbeschworen zu haben (Kotzebues Literaturbriefe aus der Unterwelt, Braunschweig 1826, ferner in seinem Wochenblatt Hekate, «glossiert von Kotzebues Schatten», Leipzig 1823/24). Dagegen hat die düstere Persephatta Müllners Stücke zu Ehren seiner Ankunft einstudieren lassen und ladet zum Mahle. Famos ist es, wenn das Lob des Vielgewandten, der je nach der Situation diese oder jene Rolle annimmt, hier mündet in das Aperçu:

Zeigt den vielgewandten Mann und berlinische Natur.

Die Parabase warnt vor Saphirs Schnellpost und Boettigers seichter Schriftstellerei. Im Hades tobt großer Streit. Des Schiller (= Aischylos) Thron wird bedroht durch Raupach (= Euripides), der allem Gesindel, Ladendienern und Putzmacherinnen u. a. Tiecks Kritiken vorliest und so ihren Beifall findet. Die mehr zurückhaltende, vornehme Rolle des Sophokles spielt hier Heinrich von Kleist. Raupach wirft Schiller, dem klingklangbündeltönenden Poeten, seine Räuber vor, das Studentenstück, Kabale und Liebe, das Maitressenstück, Fiesko, das Drama der Notzucht u. a. m. Raupach dagegen hat der Tragödie die Großsprecherei genommen. Dann geht er einzelne Verse Schillers kritisch durch und rügt kleinlichen Sinnes

sprachliche Gewagtheiten. Dagegen verpflichtet sich Schiller, Raupachs Verse alle mit Schnupftabak zu töten, wie der aristophanische Aischylos denen des Euripides das Salbenbüchslein anhängt, und führt das Programm auch an einigen von dem Konkurrenten selbst vorgebrachten Proben durch. Nun folgt die Szene mit der Wage. Schiller siegt mit dem Vers

«Nacht muß es sein, wo Friedlands Sterne strahlen»

und mit dem anderen zum zweiten Male

«Der Siege göttlichster ist das Vergeben».

Gefragt, wie man dem Berliner Theaterwesen aufhelfen könne, rät Raupach zu Dekorationen, stets neuen Stücken, nervenerschütternden Situationen u. ä. m. Schiller antwortet mit einer schönen Sentenz und siegt auch hier. Mit Schiller steigt Dionysos wieder zur Oberwelt in sein geliebtes Berlin herauf. Heinrich von Kleist wahrt den Ehrenthron einstweilen für ihn. Der Chor grüßt Schiller mit einem Abschiedslied

Ewig wird Deutschland ihn ehren und stets an ihm sich erheben,
Ob auch Verkleinerungssucht ihn herunterzureißen bemüht ist.
Denn das Große bleibt groß, so lange die Erde bestehet.

Für Nichtmünchener und Nichtliteraten sind recht schwer verständlich zwei Aristophanesnachahmungen von Joseph Ruederer. Die eine, «Auf drehbarer Bühne» 1907, bringt eine durch das die Parabasen sprechende Münchener Kindl zusammengehaltene satirische Revue: die Verjagung Richard Wagners aus München durch Bierphilister 1865, die Gründung des Prinzregententheaters durch Rabbi Sichel (= Possart) und Terrainspekulanten, eine blutige Verhöhnung des verwaschenen Liberalismus der Neuesten Nachrichten mit ihrem Kulturphrasengedresche und ihren divergierenden, praktischen Geschäftsrücksichten. Freilich ein eigenartiges «Festspiel zur Einweihung des Münchener Prinzregententheaters», dessen zahlreiche persönliche und kommunale Anspielungen nur dem Eingeweihten verständlich sind. Das Gleiche gilt von dem Wolkenkuckucksheim desselben Verfassers (1909), das größere Ausdehnung und in der Form die Spuren feiner stilistischer Feile zeigt. Ein geistreiches, leider nur überaus krauses und in seinen Motiven verschwommenes Werk, in dem der Dichter den deutschen Michel zum seligen Wolkenkuckucksheim führen will und damit elend scheitert, denn die neue Gründung ist nichts anderes als ein Aktienunternehmen der alten Gewalten des Klerikalismus (Herakles), des bürgerlich liberalen Kapitalismus (Banausius), der Sozialdemokratie (Wiedehopf). Gut gelungen sind einzelne Partien und Typen, Seitenhiebe fallen auf jüdische Literaturjüngelchen, bornierte Beamten, Überweiber u. a. m., so daß man die mangelnde Durchsichtigkeit der Konzeption bedauern muß.

Etwas eingehender soll zum Schluß auf die politische Wochenstube von Robert Prutz eingegangen werden. (Vgl. Stemplinger in Bd. XLII der Blätter für das bayr. Gymnasialschulwesen, 1906, 369 ff.) Sie ist die beachtenswerteste politische Komödie, die die Aristophanesnachahmung der deutschen Literatur geschenkt hat, entstanden 1845 in einer schwülen, «ästhetisch parfümierten, durch Altersrücksicht und Zensur voraus desinfizierten» Luft, die freilich nicht nach dem Herzen des wackeren Stettiner Freiheitskämpfers war.

Der «Doktor» hat beschlossen seinem Diener Kilian den Magen zu exstirpieren, da bei der allgemeinen Sittenstrenge die Entbindungsanstalt leer steht und es doch nichts mehr zu beißen gibt. Seine Argumentationen über dieses lästige, seit den Tagen des Adam unheilnährende Organ können jedoch Kilian nicht überzeugen, der wenigstens in inhaltlosen Magenabstraktionen, in wehmütigen Illusionen von nicht gegessenen und doch essenswerten Dingen schwelgt. Ähnlich wie die Studierstube des Euripides allerlei tragische Requisiten, weist die Apotheke des Doktors seltsame Säftchen und Pulver auf, die Kilian vor Hunger fressen

will. Doch sind die meisten schlechthin zu diesem Zweck ungeeignet, altpreußische Zöpfe, althegelsche Raupen aus Gröschels Hirn, und, damit auch die Hegelsche Linke vertreten ist, Bauers Heidentum, «ohne Saft und Salz fürwahr, ein abgestandner Fuselschnaps mit dem beliebten Kräutchen Eitelkeit versetzt», Kommunistenpulver und im Gegensatz dazu Tropfen, bei deren Einnehmen man «Heil dir im Siegerkranz» und «Ich bin ein Preuße» singt, eine wundertätige Hofratsessenz, Begeisterungsextrakt. In diesen Jammer der leerstehenden diskreten Entbindungsanstalt für Jungfrauen besserer Stände kommt Schlaukopf herein und sammelt für das Hermannsdenkmal und überbringt die Mitteilung, daß die alte Germania wirklich und richtig schwanger ist, nicht etwa nur wassersüchtig von den vielen Mäßigkeitsvereinen oder windsüchtig von dem vielen Wind, den sie in letzter Zeit allerdings auch geschluckt hat. Der Doktor meint:

Man legte heimlich einen Koburg ihr ins Bett
Aus der berühmten Hauptprinzeßbeschälerei?,

lenkt aber bald wieder in die Bahnen des Untertanenverstands ein. Schlaukopf, früher Freiheitskämpfer und Demokrat und Turner, jetzt zu Ehren und Würden gekommen und behördlich approbiert, wollte den Doktor nur zunächst aushorchen und glaubt, trotz einiger leichter Bedenken in puncto politischer Gesinnung, in ihm doch den rechten Mann zum Deutschzukunftsentbindungskommissarius gefunden zu haben. Die Wöchnerin erscheint, einen französischen Shawl auf den Schultern, in einem Kleid von englischem Stoff, einen italienischen Strohhut auf dem Kopf. «Man bemerkt, daß sie hochschwanger ist» lautet eine szenische Bemerkung. Sie spricht, wie auch der Doktor bei ihrer Begrüßung, französisch.

Die von dem Dichter zwischen Akt I und II gesprochene Parabase betont, daß der Lyrik genug in Deutschland ist, auch der Kriegs- und Bataillenlyrik. Aber das politische Lustspiel des Aristophanes, das ist was Neues.

Und da ist sie denn nun und da habt ihr sie nun, die begehrte, die Stachelkomödie
Von politischem Stamm, anspielungsreich, und den Senf nicht hab' ich gesparet.

Kratzt, wo es juckt. Juckt es nicht, so macht es wie Sokrates bei der Wolkenaufführung, der freien Blicks sich dem Komödiensokrates entgegenstellte. Prutz will nur ein Poet sein, wie die mageren Zeiten ihn bringen können, nicht ein echter Aristophanes. Seitdem man (Vischer!) bewiesen hat, daß Herwegh nur Rhetor ist, möchte das vielleicht auch über ihn gesagt werden. Schon einmal im germanischen Land hat einer, Honig und Stachel in der Seele bergend, aristophanisch gesungen (Platen), zu seinen Lebzeiten wäre ein solcher Versuch unbescheiden dem Größeren gegenüber gewesen.

Ach aber, er schläft an sikelischem Strand, von der säuselnden Palme beschattet, verbannt von dem blöden Publikum und der sich breitmachenden schoflen Misere. Des kommenden Tages aufdämmernde Röte war ihm nicht mehr vergönnt zu schauen. Daher auch seine Komödien politische Brandpfeile nicht aussenden, wie sie es in der Gegenwart des Dichters gewiß getan hätten.

Seitdem Küche und Keller wieder gefüllt sind und der Magen seine Atzung hat, regen sich auch wieder Liebestriebe bei Kilian, die bisher gänzlich erloschen waren. Ihr Objekt ist die vollbusige Fremde mit ihren mannigfachen Rundungen.

Die deutschen Fürsten haben bereits im voraus Patengeschenke geschickt, Geiferlätzchen, Gängelbändchen, den Kölner Dom aus Marzipan, ein von Österreich gespendetes Jesuitenklösterchen als Noahkasten, eine vom bayrischen König Ludwig eigenhändig aufgesetzte, nach Weihrauch und Bier duftende griechische Partizipialkonstruktion zur Leseübung und ähnliches mehr. Schlaukopf rät, für alle Fälle ein Kind bereit zu halten, das man im Falle des Mißlingens der Niederkunft unterschieben kann, und der Doktor läßt zur Prüfung die beiden einzigen Wöchnerinnen, die ihm sonst noch zur Verfügung stehen, antreten, freilich verrunzelte Vetteln, von denen nicht viel Gutes zu erwarten ist. Man findet, daß es Medea und Antigone sind;

furchtbar in Berlin geschändet, in ihres Leibes Heiligtum entehrt, vielleicht zappelt in Antigones Leib ein Raupachthemistokelchen, in dem Medeens etwas ähnliches. Der Doktor entläßt sie, zumal ihre Schwangerschaft ohnehin zweifelhaft ist, zu Heinrich Laube, der für Reproduktionen antiker Gruppen (Schönheitsabende) durch nackte Jüngferchen Interesse hat. Ein gewisser Quirinus Müller hat bereits mit ausgedienten Freudenhausgenossinnen, Watte, Schminke, Pudermehl usw., einen Taler den ganzen Abend, schöne Versuche gemacht. Der Doktor verspricht, sonstwie Rat zu schaffen. Da nahen der Romantiker (Tieck) und der Philosoph (Schelling) mit ihren Gebresten. Der erstere bekennt

Ob ich auch viel und manches mir
In meinem Leben habe wegironisiert:
Doch jetzt vom Alter überboten seh ich mich,
Dem überironischen, welches völlig mich negiert.

Der Doktor soll ihm seine dichterische Potenz wiederschaffen. Der Hinweis auf allgemeines Menschenschicksal empört ihn, denn die Zeiten jener Verirrung, da er mit Nicolai Berliner Aufklärung kolportierte, sind längst vorüber. Der Doktor hat kein Zeugungsdekokt, die Zeiten der echten Produktion sind für Tieck für immer dahin, aber begeifern kann er wenigstens die guten Talente unter den Jüngeren, um sich durch Neid und griesgrämliche Eitelkeit schadlos zu halten. In dieser Absicht wird ihm ein Neidbocksscheidewasser überreicht, das er bei Gelegenheit loslassen kann. Man sieht: eine in der Konzeption echt aristophanische Einlage.

Schelling naht als — Hochschwangerer, befruchtet von dem nichtwollenden Willen, der in Spannung geriet, im unendlichen Raum, mit einem unaussprechlichen, potenzenhaften, denkabschlußvollendeten, urzeitenthüllend-christentumverklärenden blitzfunkelnagelneuen Positivsystem. Die Welt wartet schon seit 30 Jahren auf die Entbindung, die immer aufs neue von ihm angekündigt worden ist. Inzwischen hat Hegel durch gewaltigen Wind, den er sich gemacht hat, sein eigenes Schiff in den glücklichen Hafen gebracht. Er selbst druckste und druckste, — vergeblich, es kam auch nicht das kleinste Wickelkindchen. Flehentlich bittet er den Entbindungskünstler, ihn nicht dem Tode der Meta Klopstock zu überantworten, auf deren Grabstein zu lesen steht: Hier ruhet Meta, mit dem Sohne, den sie nicht gebären konnte. Hier bietet sich dem Doktor die Möglichkeit, ein Kind für eine etwaige Fehlgeburt Germaniens unterzuschieben. Gebärstuhl und darmausspülende Spritze werden herbeigebracht, und es folgt eine Kur, die an die des Eckius dedolatus erinnert, deren Ergebnis ist, daß Patient nicht schwanger ist, aber an fürchterlich verstautem Stuhl, d. h. an unverdauten Brocken Spinoza, Kant, Hegel, Fichte, Scholastik, Jakob Böhme usw. schwer zu leiden hatte. Er reißt, wie der Fisch mit der Angel, mit dem Haken im Gedärm aus, einem Verblutungstod entgegen. Aus einem sich anschließenden geheimen Zwiegespräch zwischen Schlaukopf und Germania erfahren wir, daß das Ganze nur ein inszenierter Schwindel mit einer ausdrapierten Straßendirne ist. Die folgende Parabase verteidigt den Dichter gegen die Sittenrichterei derer, die sich an halber Nacktheit, wie sie bei Wieland und Thümmel zur Schau gestellt wird, erlustieren. Die Kennzeichnung der femininen lüsternen Soireegesellschaft ist vortrefflich gelungen. Schlimmer ist die politische Zensur. Überall Halbheit und Drückeberger.

«Wer Großes braucht (dies ist mein Fall), der muß auch Großes wollen,
Den Wein der Freiheit nippt man nicht, man trinkt ihn aus dem Vollen!
So wag' es denn und habe Mut, den Becher zu ergreifen —
Und mach' nicht gleich die Hosen voll, wenn deine Kön'ge keifen».

Den dritten Akt eröffnet die echte Germania, fremd, in die Nacht verstoßen, obdachlos.

«Wohl, lustberauscht, auf seidnen Decken schlummert jetzt,
Die man mit List auf meine Stätte hat erhöht,
Und freventlich mit meinem Namen ruft man sie.

Ich aber muß, die Echtgeborne, bettlergleich,
In Nacht verbergen meine königliche Stirn.
Sei denn, o Stein, mein Bette du! Auf nackten Stein
Gebettet ist, gleich seiner Königin, mein Volk.
Du aber, Nacht, uns beiden sende, mir und ihm,
Der vor dir wandelt, blumenstreuend, deinen Sohn,
Den holden Traum: daß auf die Stirne beiden uns
Vergessenheit die mondbeträuften Finger legt».

Inzwischen hat auch Kilian die Nacht zu nutzen verstanden und mit der falschen Germania ein Stelldichein verabredet. Schlaukopf, der sie stets im Auge behält, stürzt nach, und auch der Doktor findet sich in den Wirrwarr, da er eine Truhe am Bette seiner Wöchnerin zu plündern gedachte. Rasch gefaßt, befiehlt der Oberleibspion Schlaukopf die von ihm verstoßene echte Germania als betrügerische Landstreicherin zu verhaften. Er kann jedoch durch den Hinweis auf das unvorteilhafte Aussehen der Bettlerin die Zusammengeströmten kaum überzeugen. Die echte Germania hält eine prächtige Rede zu ihrer Verteidigung gegen ihren Peiniger. Die unechte, der von Schlaukopf souffliert wird, breitet ihre Geschichte aus, die von Meth und Buchedkern über Canossa und Pfaffen und Papst zu Tintengelehrsamkeit, Verachtung bei den Völkern, Domestikentum aller Art führt. Sie verspricht, daß, falls sie eines Knäbleins genesen wird, nichts anderes als ein Gendarm daraus werden soll. Bei der gewaltsamen Entbindung platzt sie und löst sich in Nebel auf, in dem man seltsame Gestalten erkennt, Mönche, mittelaltersüchtige Wiedergeborene, Ritter, Gänse, die auf den Schwanenorden hoffen, Freisinnige mit der Devise:

Immer langsam voran,
Immer langsam voran,
Daß der preußische Fortschritt nachkommen kann!
Es ist ein vortreffliches Ding um den Geist,
Besonders wenn er sich hübsch still erweist,
Immer langsam voran,
Immer langsam voran,
Daß der preußische Fortschritt nachkommen kann,

schließlich auch den Kaiser von China, einen politischen Nachtwächter, Kosaken. Die echte Germania hat gesiegt, jungfräulich immer noch, des Bräutigams, der sie erlösen wird, noch harrend.

Ob du von Thronen niedersteigen wirst zu mir,
Ob du, ein Bettler, Mitternachts geschlichen kommst,
Ich kenne dich! Dich kennen lehret mich mein Herz,
Und auf den Thron, an meine Seite, setz ich dich!
So scheid' ich jetzt. Nicht wiedersehen sollt ihr mich,
Als bis ich komme, neben mir mein Herr und Freund,
In bräutlichem Festzug. Ihr indessen lebet wohl
Und seid des Tags, des vorbestimmten, eingedenk.

Ein prächtiges Werk und eine Schöpfung nicht des mühsam klügelnden ästhetischen Epigonentums, sondern des warmen Herzens!

Die besten Aristophanesnachahmungen aber sind bisher noch nicht genannt. Der Leser befürchte nicht einen vagen literarischen Vergleich — denn was ist nicht alles gelegentlich an Literaturprodukten aristophanisch genannt worden? Den Preis verdienen sie jedenfalls im Sinne des Programms «Aristophanesnachahmung» selbst, denn sie sind griechisch und aristophanisch

geschrieben und kämpfen aus ihrer Zeit heraus direkt mit den alten Waffen, ohne sonstigen literarischen Rüstkammern verpflichtet zu sein. Unser an seltsamen Produkten ohnehin nicht armes Tableau bietet hier das Seltsamste seines Inventars an Einzelbildern. Ich meine die drei griechischen Komödien von Julius Richter,[103]) die, alle bei Frommann in Jena erschienen, schon jetzt schwer zu beschaffen sind. In ihren Stoffen liefern sie interessante Dokumente ihrer Entstehungszeit, die staunenswerte Beherrschung des aristophanischen Stils und der griechischen Metrik wird besser als durch ein allgemeines Lob durch die mitgeteilten Proben veranschaulicht. Die Nachahmung geht sogar so weit, daß den einzelnen Stücken ὑποθέσεις beigegeben werden, in denen der Autor ganz im Stile der alexandrinischen Einleitungen zu den aristophanischen Dramen, von denen oben bereits die Rede war, kurz den Inhalt skizziert und sich über die Inszenierung und die ästhetische Wertung seiner Produkte ausläßt. Das erste der Stücke, das Ungeziefer (Ἶπες) vom Jahre 1871, führt uns in das Reich der klassischen Altertumswissenschaft, die damals eine bedeutungsvolle Krisis zu überwinden hatte Mächtig gefördert durch die Strömung des Klassizismus in der Literatur schien sie im 19. Jahrh. wiederum eine ähnliche Rolle wie in der Humanistenzeit spielen zu sollen als eine für alle Wissensgebiete in gleich fruchtbarer Weise vorbereitende Wissenschaft, als gemeinsames Zentrum aller akademischen Berufe. So durfte sie vor allem die Jugendbildung der gelehrten Berufe in weitgehendem Maß mit Beschlag belegen, denen sie so die wirksamste Zucht wissenschaftlichen Denkens und zugleich durch das Vehikel klassischer Sprachenkenntnis das Erfassen der im Altertum vorbildlich erfaßten Normen des Schönen, Wahren, Guten übermitteln zu können glaubte. Man weiß aber, welche gewaltige und nachhaltige Umwälzung der gesamten Weltbetrachtung, welche Umwertung der Lebensziele die erstaunlichen Erfolge der Naturwissenschaften und der Technik zur Folge hatten. Dazu kam anderes. Die neueren Philologien, verbunden durch ein ähnliches Verhältnis der Pietät mit der Romantik wie dasjenige war, das ihre alt gewordene Schwester an die Klassik fesselte, absorbierten manches philologische Interesse, zogen manchen philologisch beanlagten Kopf auf neue, kaum durchforschte Felder, die in ungleich kürzerer Zeit wertvolle Funde versprachen. Das mehr und mehr erstarkende Interesse am parlamentarischen und politischen Leben sah den humanistischen Quietismus der Periode der Kleinstaaterei als eine Versündigung an den zwingenden Aufgaben der Gegenwart an. Der fabelhafte wirtschaftliche Aufschwung, zumal nach der Reichsgründung, veränderte völlig die Struktur und Zusammensetzung der führenden, an der Bildung der Nation interessierten Schichten. Die klassische Philologie selbst, durch das Zusammenwirken der geschilderten Einflüsse schon äußerlich in ihrem Machtbereich und ihrer moralischen Geltungssphäre eingeengt, entging, so schien es zum mindesten auch manchem ihrer Jünger, auch in ihrem eigensten, inneren Betriebe

nicht einer epigonenhaften Stagnation, einer gewissen wichtigtuenden Mikrologie, einem handwerksmäßigen Weiterbetreiben alter Praktiken und Methoden, bei dem verwöhntere Nerven nicht mehr auf ihre Rechnung zu kommen glaubten. Es ist nicht unsere Aufgabe, noch fühlen wir uns berufen, die Berechtigung dieser Vorwürfe für jene Zeit abzuschätzen. Tatsächlich werden sie noch jetzt von manchem älteren Zunftgenossen stets aufs neue still und laut erhoben, dessen Leistungsfähigkeit damals auf der hohen Schule, wie die des Indianers nach der Zahl der seinen Gürtel zierenden Skalpe, nach der Fülle der für unecht erklärten oder durch Konjekturen «geheilten» Stellen angeblich bemessen wurde. Versetzen wir uns aber, um unsere Komödie zu verstehen, in die Stimmung jener philologischen Apostatae. Zum Teil eignete ihnen eine gewisse resignierte Müdigkeit, als deren Dolmetscher Adolf Philippi nachmals sich selbst als Philologen den Nekrolog in Bursians Jahresberichten schrieb und seiner Wissenschaft als Gießener Rektor die Leichenrede hielt, zum Teil hat kokettes Anfreunden mit zeitgenössischen Strömungen diesen oder jenen Schulmann veranlaßt, den Applaus liberaler Philister einzutauschen gegen den eigentümlichen Adel einer alten Disziplin, die freilich häufig einen skeptischen Geist und subtilere Fragestellungen erheischt. Auch Richter fühlte sich etwas auf dem Posten des Tiers auf dürrer Heide, das ringsherum grüne Weide sieht. Seine Komödie ist ein wichtiges Dokument jener Strömung innerhalb der philologischen Welt, mit ihrem schonungs- und rücksichtslosen Spott, zugleich aber auch mit ihrem frohen Glauben an die niemals verwelkende Lebenskraft der Antike, der freilich zunächst nur zu einer pädagogischen oder anregend ästhetischen Bewertung führen kann und über die Zukunft des wissenschaftlichen Betriebes nicht mitreden kann und — will. Sein Zorn ist der Ausdruck bitter enttäuschter Liebe.

Wie so oft bei Aristophanes zwei Sklaven, so eröffnen hier zwei philologische Schüler das Stück, die sich bitter über die sinn- und ziellose Wortklauberei, die schmähliche Zeilenschinderei, die finstere pedantische Wut ihrer Meister beschweren, bei denen Vernunft Unsinn geworden ist, bei denen die herrlichsten Werke der Vorzeit zu Operationsfeldern für Partikelzählerei und für ihre in Atethesen und Konjekturen schwelgende Pseudokritik geworden sind.

ὅσα δ' ἀγνοοῦσι, πάντα κρίνουσιν νόθα,
ὁ δὲ τῶν λόγων νοῦς ὅστις ἐστίν, οὐ μέλει,
τῶν δ' ᾀσμάτων τὸ κάλλος οἷον, οὐδὲ γρῦ.

Ähnlich wie bei Aristophanes gibt der eine der beiden Schüler den Prologus zur Orientierung der Zuschauer, der andere aber geht inzwischen in das ἀριθμοφροντιστήριον zurück zu den beiden Meistern Κέφαλος (= Moritz Haupt) und Καρδαμοῦχος.[101])

ῥέγκων ἐπέρδεθ' ὁ Κέφαλος τετραστίχους,
κνώσσων δ' ὁ Καρδαμοῦχος ἑπτάδας στίχων.

Er will sie schon in ihrer mit Geistesfürzen geschwängerten Atmosphäre zurücklassen, da gewahrt er zwei lilienarmige Jungfrauen, die an der Pforte nach den Meistern der Zunft fragen. Sie bringt er zu seinem Gefährten zurück, wo sich bald ein Gespräch von wünschenswertester aristophanischer Obszönität anspinnt, wenn etwa der eine sagt auf die Frage:

οὗτος τί πάσχεις;

περιγράφω τὸ τιτθίον.

κεφαλῇ τι δάπεδον ἐγκαθεύδειν ἡδέως,

κάτω δὲ τῇ φύλλῃ τε καὶ φωλῇ χορὸν

μεσαίτατον ὥστ' ἐνδιατριβῆναι γλυκύτατα.

Es stellt sich heraus, daß die eine Frau Reiske ist, die Gattin und philologische Mitarbeiterin des Philologen Reiske, zugleich die Freundin Lessings, die andere die uns bereits bekannte Madame Dacier. Nach ihrem Tode sind sie in Maden verwandelt worden. Als solche treten sie auf und stellen zugleich das baldige Erscheinen eines ganzen Chors ähnlicher Wesen in Aussicht. Mit einer echt aristophanischen Sprengung der Illusion bittet der eine Schüler den anderen zu schweigen, damit das Gesetz der drei Schauspieler nicht verletzt werde, es stellen sich aber bei ihm, zumal beim Herannahen des Chors, verdächtige Geilheitssymptome ein. Das Einzugslied des Chors, der aus allerlei Ungeziefer zusammengesetzt ist, klagt über der Zeiten Verderbnis über und unter der Erde. Die Toten werden immer dürrer bei den sich mehrenden Lebenssorgen, der Friede läßt nur Pfaffen und Philologen gedeihen. Pfaffenfleisch aber frißt keine anständige Made, die Läuse vollends sind arg ins Gedränge geraten, da fast jeder Mann eine Glatze hat. Ein obszöner Kordax, den die Reiske und die Dacier mit den beiden Jünglingen mittanzen, beschließt das Lied. Auf den gewaltigen Lärm hin sehen Kephalos und Kardamuchos nach, was vor ihrer Denkerbude vorgeht, um bitter verhöhnt zu werden. Ein Lied auf die leeren Köpfe und Glatzen klingt in einen Preis des dreihaarigen Bismarck aus:

κοσμεῖ κεφαλὴ φαλακρά, βαβαί,

πάντ' οἰνοπότην γε δίκῃ, παπαί,

αἰσχρῶς δὲ σαπρὸν μοναχόν, βαβάξ,

εὖ κλεινότατον τρίτριχ', εὖ, παπάξ,

Βίσμαρκον ἀγαυόν.

Allmählich steigt auch dem Kardamuchos der Saft in der alten Rinde. Er tanzt und singt sophokleische und euripideische Chorstellen, die sich witzige Parodien gefallen lassen müssen. Haupt bleibt unberührt und geht von neuem zu seinen philologischen Arbeiten in das Innere. Des Kardamuchos Impotenz zeigt sich darin, daß er aus eigenen Mitteln auch nicht das kleinste Verschen beisteuern kann und bekennen muß

φιλόλογος ᾠδῆς οὐ τοκεὺς ἀλλὰ φθορεύς.

Plötzlich stürzt Haupt triumphierend herbei, rasend wie Aias, wütig und rachegierig wie Medea, die Waffen seiner Kritik mit sich führend, die Feder (ἀκόντιον) und das Tintenfaß (ζωμὸς μέλας Λακώνων). Der Chor nimmt ihn, den στιχοφάγος, γραμματοφάγος, βιβλιοφάγος und στιχώρυχος kräftig mit und verweist ihn auf die unsterbliche Größe der wahren Helden der Vor- und Mitweit, unter denen sich auch Homer befindet, den Λύκος (Wolf) und Γελάσανδρος (Lachmann) zu einem Schemen haben machen wollen. Haupt bestreitet, daß ein Mann so viele Rhapsodien sollte auswendig gekonnt haben, und er selbst weiß nicht einmal den Anfang der Odyssee aufzusagen, den er im übrigen für unecht hält und aus dem ihm nur das verdächtige Wort πολύτροπος als angebliches ἅπαξ λεγόμενον bekannt ist. Ebensowenig kennt er den Anfang der Ilias. Er versündigt sich auch hier an der herrlichen Gottesgabe, indem er die Benennung der Muse als θεά als auffällig hervorhebt.

Alle Großen leben in unsterblicher Wirkungskraft nach den Aussagen des Chors, ihre Leiber freilich werden zur Beute der Maden und dann zu Mist und Erde. Die Seelen aber zu sehen, beschließt Haupt nach berühmtem Muster unter der Führung der beiden Kolleginnen in den Hades zu wandern. Kardamuchos zieht es vor, auf der Oberwelt zu bleiben. Es folgt die stilgerecht aufgebaute Parabase.

I. Κομμάτιον ⟨676—681⟩. Geleitlied für Haupt.

II. ἀνάπαιστοι ⟨682—756⟩, gerichtet gegen die Bonner Universität, die des Dichters Festgabe aus Rücksicht gegen die Klerikalen, die er darin mitgenommen hatte, nicht mit dem geziemenden Dank aufgenommen hatte.[105])

III. πνῖγος: So herrscht feige Furcht überall auf Erden ⟨757—777⟩.

IV. Ode: Preis des ruhigen, am Schönen sich freuenden Lebens ⟨778—798⟩.

V. Epirrhema: Seit den Tagen des Sokrates führt die Wahrheit einen schweren Kampf mit den Mächten des Unverstands und der Finsternis ⟨799—831⟩.

VI. Antode: Preis des Friedens, der nun nach schweren Kriegeszeiten Deutschland mit seinen Gaben segnet ⟨832—852⟩.

VII. Antepirrhema: Preis Wilhelms und seines Volkes, das siegreich aus der Feldschlacht heimkehrt.

νῦν δ' ἁπάντων Τευτονία τοῖς τροπαίοισιν κρατεῖ,
ἀρχιπάππου πρεσβύτατον παῖδα πλήξασ' εὐχερῶς,
τήν τε δόξαν τὴν μεγάλην ἐξελοῦσα παντελῶς,
τοῖς τε Κελτοῖς τοῖς παχέσιν περιτεμοῦσα τὴν ὕβριν,
μαργότης εἰ πως δύναται τοῖς ὅπλοις δοῦναι δίκην.

Voller Freude begrüßt der wiedererstandene Haupt das Licht der Sonne. Seinen Kollegen Kardamuchos trifft er immer noch versezählend und eine neue Homerhypothese ausbrütend an. Er selbst sieht das jetzt alles hinter sich im wesenlosen Scheine. Dem Chor berichtet er ausführlich von seiner κατάβασις εἰς Ἅιδου.

Alle Gedanken an Gespenster und Teufel hat er als kindische Erfindungen der Pfaffen verlachen gelernt. In einem Windstoß ist er mit seinen Begleiterinnen auf eine anmutige Wiese versetzt worden, auf der geschorene Pfaffen in schwarzen Soutanen lustwandelten. Ein feistes Exemplar dieser Gattung schnarchte im Schatten einer Eiche mit weit aufgerissenem Mund. Durch seinen Schlund geht die Reise in den Tartarus. Sie finden zunächst Charon, der seine Taxe bei der allgemeinen Preissteigerung auf 3 Obolen erhöht hat. Eine Stimme belehrt ihn darüber, daß der Tartarus nur in der Brust des Menschen liegt und sonst keine Realität hat. Nur im Lande der Träume wird er ihn schauen dürfen. Ein süßer Schlaf befällt seine Lider. Er sieht alles in milder Harmonie verklärt, woran er auf Erden seine törichte Kritik versucht hatte. Griechen und Römer umstehen wie Planeten die Sonne ihren Meister, den blinden Sänger Homer, unter ihnen auch Sokrates und Aristophanes in freundschaftlichem Zusammensein. Eine wunderbare Charis leuchtet wie Sternenglanz von dem Antlitz des Dichterfürsten, alle Verseschinder und Zeilenkritiker haben ihm längst ihre Vergehen reumütig abgebeten. Auch mit den übrigen Dichtern hat Haupt Zwiesprache halten dürfen. Sophokles ist wütend auf die Philologen, die ihn so schmachvoll zerreißen, wo er doch gar nicht für sie seine Dichtungen gesungen hat. Euripides tut sich dicke damit, daß von ihm die meisten Tragödien von den an seinen Liebeshändeln interessierten Mönchen der Vergessenheit entrissen worden sind. Goethe dagegen ist ganz Pfaffe, Doktor Marianus und Glatzkopf geworden. Perikles freut sich über den neuen Olympier auf Erden, Otto Bismarck, der sich auch so vortrefflich auf das ἐς δέον ἀναλίσκειν versteht. Um ihn geschart singt eine dichtgedrängte Schar ein Lied auf den deutschen Rhein. Hier gerät auch der Chor ins Feuer und schlägt das gleiche Thema an.

ἄριστόν ἐστι νῦν ὕδωρ
ἐλευθέρου ῥέοντος
Ῥήνου, τὸ Κελτικὸν δὲ σκῶρ
ὅπλοισιν ἐκβαλόντος.
ὦ Ῥῆνε ῥεῦσον ἀτρέμα,
ὡς ἐν σκοπιῇ Γερμανία.

ὑμῖν δὲ τοῖς νεανίαις
τήνελλα καλλίνικε,
πᾶσιν πόνοις, πάσαις μάχαις
τήνελλα καλλίνικε ......
ὦ Ῥῆνε ῥεῦσον ἀτρέμα
μόνῃ γὰρ ἐν Βόννῃ σκιά.

Im Schauen der einen Wahrheit fand Haupt vereint alle großen Philologen der Vorzeit und jüngsten Vergangenheit mit Bruder Martin und den Weltweisen von Plato bis Kant, zugleich aber auch in tiefster Verachtung des Ultramontanismus. Plötzlich sieht Haupt alle schon verscheuchten Spukgestalten aus den Winkeln auf ihn zukriechen. Er flieht, stolpert und — wacht auf aus dem Traume seiner Hadesfahrt. Vergebens versucht Haupt am Ende des Dramas die Schüler im Sinne seiner neugewonnenen Lebensanschauung zu lehren und zu bessern. Sie zählen mit Kardamuchos ihre Worte und Verse weiter.

Die breiten Ausfälle gegen die Ultramontanen in diesem eigentlich der Philologie gewidmeten Drama machen sich oft störend bemerkbar, so besonders in der Höllenfahrt Haupts, die zweifellos an Klarheit und komischer Anschaulichkeit gewonnen hätte, wenn nicht so oft direkt betont würde, daß das Ganze nur ein inhaltsloses Gebilde des Traums, daß diese oder jene Vorstellung nur dem auf Seelenfang bedachten Hirn eines Pfaffen entsprungen ist. Technisch vollendeter ist die Pfaffenhatz geraten in einem anderen Drama vom Jahre 1873 (Die Ultramontanokommunisten = Χελιδόνες). Durch die Reichsgründung sah sich der vorwiegend protestantische Norden in die Notwendigkeit versetzt, mit dem vorwiegend katholischen Süden zusammen zu arbeiten. Die führende Bildungsschicht, die seit den Tagen der Burschenschaft und des Frankfurter Parlaments auch die Politik als ihre Domäne betrachtete, war von einem gewissen aufgeklärten, allem Nichtliberalen gegenüber höchst unduldsamen Rationalismus getragen. Daher die bis zu fanatischer Wut gesteigerte Verständnislosigkeit dieser Kreise, die auf einmal längst, längst überwunden geglaubte Mächte auf dem Plane fand. Zu dem innerlich durch die Romantik und den Marienkultus, äußerlich durch Zentralisation und politische Vertretung überraschend neugefestigten «römischen Feind» gesellt sich nach Richter die Sozialdemokratie. Beider versuchte der Staat vergebens sich durch Repressivmaßregeln (Kulturkampf, Sozialistengesetz) zu entledigen. Der «dritte Stand» war selbst zur Bourgeoisie geworden. Das neue Evangelium der Enterbten war in seinen wissenschaftlichen Grundlagen ein seltsamer Ableger der Hegelschen Philosophie. Richters Komödie führt in die erste Zeit des Ringens, wo man weit entfernt war, in der neuen Bewegung den natürlichen Ausdruck einer veränderten Wirtschaftsstruktur zu sehen. Er zeigt auch hier nur Haß, stellt auch hier nur Werturteile gegenüber, die, eben weil sie von einer auf das Neue noch gar nicht eingestellten Gesellschaft aus gebildet sind, nicht eine Kritik, sondern eine Art der Befehdung darstellen. Aber gerade darum führt es ausgezeichnet auch hier in die Stimmung jener Epoche ein.

Der Vater Pausias eröffnet das Stück, richtet seine flehentlichsten Bitten an Eileithyia, die himmlische Hebamme, doch nun endlich mit dem Kindersegen seines Hauses einzuhalten. Seine Frau ist eine reine Hekuba an Fruchtbarkeit.

ὦ πότνια φείδου κἄλλα κίνει μυρτία,
τὸ δ' ἐμῆς γυναικὸς στεριφὸν ἐμποίει πάλιν.

Gerade hat er wieder ein Kind bekommen, einen

κόπρου τεχνίτην ζωγράφον τε σπαργάνων.

Der Tag bricht an, mit ihm regt es sich allerorten im Hause von Kindern. Pausias erstattet in einem besonderen prologus den Zuschauern Bericht. Er hat Leontion geheiratet,

ὁ πατὴρ δ' Ἑβραῖος ὀρθόδοξος ὢν ποτε,
εἶτ' ὀρθόδοξος Χριστιανὸς γενόμενος
ἅτε χρυσόφιλος καὶ πλουτοπίπης ὢν ἀνήρ
φιλεῖ τὸ κεχρῖσθαι πρὸς τὸ κεχρῆσθαι μεταβαλεῖν.

Er selbst, ein Mann von altem Schrot und Korn, der Gott und die Gesetze liebt, erlebt den Schmerz, daß seine frühweise Nachkommenschaft sich ganz anderen Idealen, der internationalen Sozialdemokratie und dem Ultramontanismus zuwendet. Sein ältester Sohn Hippias tritt auf. Der freut sich über den neuen Weltbürger vom Standpunkt seines weitblickenden kosmopolitischen Ideals. Um ihn von diesen Phantastereien zu kurieren, gibt ihn der Vater absichtlich dem Pfaffen Pisias in die Lehre. Nach ihm tritt der jüngere Sohn auf in ganz anderer Stimmung. Er sieht in dem neuen Ankömmling nur einen neuen Esser, er fürchtet Hungersnot bei so viel Menschen, sein Ideal ist eigene Macht, eigener Reichtum. Ihn gibt der Vater dem Sozialdemokraten Knakias in die Schule in der Hoffnung, daß er hier e contrario seine Ideen in ihrer Verderblichkeit erkennen lernt und zugleich den Haß gegen den Kommunismus noch verschärft.

Parodos der Schwalben.

δεῦρο χελιδόνες
ὦ μελανόπτεροι
ὦ χαριεστάτου
ἦρος ὀπάονες,
ἄγγελοι ἡλίου
ἀνθοφόρου, πτερύ-
γων ἁπαλοῖς ἐρε-
τμοῖσι πέτεσθε πρὸς
ἔξοχα φίλτατον,
ὃς Βορέου φόβον
ὄρνε' ἀφείλετ' ἄν,
ᾧ πάρα παύεται
ἔν γ' ὀροφῆς τέγει
ἶς ἀνέμου κακοῦ.
εἶα φίλον ξένον,
ὃς πατέρων τάχα
παιδοφιλέστατος,
ἐκπροκαλεῖτ' ὄπα
λειριόεσσαν ἱεῖσαι.

Pausias gerät in Entsetzen bei ihrem Anblick und hält sie wegen ihrer schwarzen Gewandung für Nonnen. Sie aber wissen ihn zu beruhigen:

τὸ σχῆμ' ἔδωχ' ὁ κωμικὸς τῷ Κωμικῷ διδαχθείς,
ἡ Δαντίου πηλῳδία τἄσχιστα πάντ' ἀείδει.

Die Nennung Dantes löst einen Wutausbruch des Pausias aus:

ἐᾶτ', ἐᾶτε Δάντιον τὸν ἀοιδὸν ἀρχιπάππων.

Er klagt ihnen seinen Kummer über die auf falsche Ziele gerichtete Sinnesrichtung seiner Jugend. Für ihre verderbliche Sache haben die Volksfeinde, denen sie folgen, volltönende Namen gefunden, Kommunismus und Ultramontanismus.

θεῖον τὸ κοινόν, πᾶν ὄρος δ' ἐλευθερίας τι σῆμα.
οὐχ Ἑλλὰς οὐ Ῥώμη κακοῖν ἀκηκόασι τούτοιν.

Der Chor sagt seine Hilfe bei ihrer Befehdung zu und wird von dem Kriegsplan des Alten in Kenntnis gesetzt. Die nicht ganz klar durchgeführte Grundidee dabei ist, daß der Kommunist bei dem Ultramontanen, der Ultramontane bei dem Kommunisten über seinen Irrtum aufgeklärt werden soll.

Während sie noch reden, naht der eine Lehrer, Pisias. Beim Anblick der Jungfrauen regen sich bei ihm bedenkliche sündhafte Triebe. Der Chor höhnt ihn durch folgendes Lied:

ὄνθου κύριε κάνθαρ' ἅτ'
αἰετῷ μεγάλου Διὸς
ἀστραπηφορίας φθονῶν
ἐς Διὸς δόλῳ ἦλθες.
φησὶ Ζεὺς ὁ πατὴρ γελῶν·
ἕρδοις κάνθαρε σὴν τέχνην.
σοίγε τοὐνθυφορεῖν θέμις
ἀστραπηφορεῖ ἄλλος.

Pisias läßt den Schüler, wie er angibt, den Syllabus lernen, der von den Machtansprüchen des Papstes ihn unterrichtet. Die 10 Gebote und die Vorschriften der christlichen Nächstenliebe kann er entbehren. Am Schluß kommt er auf seine Bezahlung zu sprechen, da aber nötigt ihn das Erscheinen des zweiten Lehrers, des Sozialisten Knakias, zu schleuniger Flucht. Dessen Hauptgrundsatz ist La propriété est vol.

εἶναι κλοπὴν τὴν οὐσίαν διδάσκεται.

Die Frauen des Chors scheinen ihm gleichfalls als Bourgeoisiedamen des Diebstahls überführt. Er erhält das Spottgedicht des Chors:

μῦς τυροῦ μεγάλου τρόχον
πλήρη τυροφάγων ὁρῶν
εὐλῶν κλεπτοσύνην ψέγει
ὢν κλεπτίστατος αὐτός.
Κυρίαις δὲ πάλαι φθονῶν,
ἦν γὰρ τυροφαγίστατος,
εὐλὰς τυρόν, ὁμοῦ τὸ πᾶν
λευκοῖς τρώγει ὀδοῦσιν.

Knakias gibt einige Grundsätze seiner τέχνη κλεπτική zum besten. Jeder Sauhirt soll herrschen, niemand einen Mächtigeren über sich dulden.

ἐλευθερὸς γάρ ἐστι κοινοβιωτικὸς
ἀνὴρ λαλεῖν, κεκραγέναι, γελῶτ᾽ ὀφλεῖν
οὐρεῖν ἐπιμὶξ τὰ ῥήμαθ᾽ ὡς διὰ κοσκίνου.

Hunger und Durst sind die Triebfedern zu allem. Daher gilt es, mit dem denkbar geringsten Aufwand von Mühe sich alles zum Leben Nötige zu verschaffen. Philosophie und Denkarbeit ist Unsinn. Es genügt, die Hauptgrundsätze der kommunistischen Lehre sich anzueignen. Schließlich kommt auch er auf sein Hauptanliegen zu sprechen, den Lohn. Erstaunt fragt ihn Pausias, wie er als Gegner des Eigentums eine solche Forderung erheben könne. Es stellt sich aber heraus, daß nur dasjenige Eigentum Diebstahl ist, von dem man selbst nichts bekommt.

Parabase. I. κομμάτιον ⟨706—711⟩. Segensgruß an Pausias.

II. ἀνάπαιστοι. Mahnung an Deutschland.

Bitter not tut den Zeitgenossen eine solche, da allüberall das Böse von dem Sinn Besitz ergriffen hat und ihn in einer Knoblauchsauce zu ersticken droht. Da müssen schon die Schwalben als reine Kinder der Natur ihre ratende Stimme erheben. Denn die Natur bewahrt im Unterschied zu den Menschen stets unverändert ihre Schöne. Noch immer blüht und duftet die Rose, wie vor Zeiten, noch singt die Nachtigall wie einstens zu Kolonos, noch quaken die Frösche ihr βρεκεκεκέξ wie in den Λίμναι des Dionysos. Dagegen sind die Menschen abgefallen, fühlen sich nicht mehr als Glieder eines großen Ganzen und suchen ein jeder seinen eigenen Nutzen. Möge Deutschland, das eben erst einen glänzenden Sieg über die pfaffenliebenden Gallier erfochten hat, auch noch den Tag des Triumphes über seine Hauptfeinde im Inneren, die Ultramontanen und die Kommunisten, erleben ⟨712—778⟩.

III. Das πνῖγος spinnt diesen Schlußgedanken weiter ⟨779—792⟩.

IV. Ode.

ὦ Φοῖβε, κῆρυξ γλυκείας
βροτοῖσιν ὥρας, ὀτρύνεις
ἀκτῖσι θερμαῖς ἅπαντα
καὶ ζῷα καὶ φύλλα κἄνθη
ποίαν τε λειμῶνος, ἦρος
ἐρχομένου νυκτὸς ἐκ χειμερινῆς
καὶ φέροντος νεὰν χαρμονήν.
χλωροῖς δ᾽ ἐν κοτίνοις πέριξ
καινὴν ἐλπίδα σοι βίου
ἀγγέλλει χορὸς εὔπτερος
καὶ καλεῖ σ᾽ ἐς ὁμιλίαν
ἦρος ἄρτι νότου πνοιαῖς
χειμῶν᾽ ἐξελάσαντος.
μέν᾽ ἡμῖν ἦρος ὥρα,
μέν᾽ ἐλπὶς ὦ γλυκεῖα,
πνοαῖσι δ᾽ ἠριναῖσιν,
ἴαινε τοὺς σκυθρωπούς.

V. Epirrhema (810—854) gegen die Römlinge. Die reine Lehre Christi ist schon zu seinen Lebzeiten von Unverstand und Bosheit befehdet worden, so sehen wir auch jetzt wieder ihn gekreuzigt von den römischen Pfaffen,

ὥςτε τὸν θεὸν ἀποβάλλειν τόν τε θεῖον ἄγγελον.
κἀναμαρτήτου γυναικὸς καὶ βροτῶν δειλῶν ὄχλου
καὶ τὸ πρὶν σφαλέντων ἐξέπλησαν οὐρανούς.
τὸ δὲ πονηρότατον ἁπάντων ὡς κακὴ κωμῳδιά
μωρίας βροτῶν ἐλεινῆς ἐστιν ὃς Ῥώμῃ κρατεῖ.

Freilich will die Welt betrogen sein. Daß man aber nicht die Pfaffen gebührend züchtigt und zum Teufel jagt, das muß billig getadelt werden.

VI. Der Inhalt der Antode (856—871) entspricht etwa dem der Ode.

VII. Das Antepirrhema (872—918) ergänzt das Epirrhema. Dem Pausias gefällt es so gut, daß er dem Chor mitten im Vers in die Rede fällt und das Ganze zum Abschluß bringt, was sich der Chor als einen Eingriff in seine Rechte verbittet.

Hippias naht, bleich, gealtert, in Lumpen gehüllt. Denn sein Lehrer Pisias hat ihm seine Gewandung abgenommen. Als Grundlage der Unterweisung diente der Syllabus mit seinen Machtansprüchen für das Papsttum und seiner völligen Auflösung aller patriotischen Regungen. Der früher international und kosmopolitisch gesinnte Hippias ist durch diese Kur zu einem warmen Freunde seines Vaterlandes geworden. Da kommt auch Pheidias, barfuß und gleichfalls in Lumpen. Er hat seinen Lehrer in grauenvoller Verwahrlosung und fürchterlichem Schmutz gefunden. Man hat ihm die Lehre von der Verwerflichkeit alles Eigentums, von dem Kampf der Enterbten gegen die Fetten, von der Notwendigkeit der Aufteilung der Habe, von der Überflüssigkeit des Arbeitens und vieles andere mehr vorgetragen. Der Begriff des Vaterlandes ist eine Erfindung der besitzenden Klassen. In Wirklichkeit heißt es Ubi bene, ibi patria. So hat auch Pheidias, der früher nur das Ideal des mächtigen und reichen Tyrannen kannte, die tiefere Bedeutung der Idee des Vaterlands und des Staates erfaßt. Pausias geht hinein, um mit seinen Quasimodogeniti das Tauffest seines Jüngsten zu feiern. Der Chor singt ein deutsches Lied mit Anklängen an die Wacht am Rhein.

Κελτῶν σὺ τῶν μάργων κρατεῖς,
ὅπου 'σθ' ὁ τῆς ῥώμης ἀγών,
καὶ πανταχοῦ νικηφορεῖς
ὅπου'σθ' ὁ δοῦπος τῶν ὅπλων·
ἔχ' ἀτρέμας Γερμανία,
νικηφοροῦσ' ἐμὴ πάτρα.

Die Festfeier erhält ähnlich wie die am Schluß der Acharner ihr Relief durch eine Verspottung der Gegner. Pisias und Knakias nahen, um ihren Lohn zu fordern. Sie geraten schon untereinander in hitzige Fehde und werden mit Hohn und Spott abgewiesen.[106])

Ultramontane und Kommunisten sind für den Dichter nur zwei Spielarten des bösen Prinzips, was die letzteren offen und mit frecher Stirne tun, das üben die anderen im Geheimen. Der Hauptwert, der ihnen entgegengesetzt wird, ist die Idee des Staates und des Vaterlands. Diese Überspannung des Staatsbegriffs ist charakteristisch für die Zeit unmittelbar nach der Reichsgründung, für die Zeit des Sozialistengesetzes und des Kulturkampfes. Ihr begegnen wir abermals in der folgenden Komödie vom Jahre 1874, den Gründern (κόκκυγες). Das Thema ist wiederum aus der Zeitgeschichte geholt. Die komische Befehdung gilt dem Gründer- und Speku-

lantentum, wie es der fabelhafte wirtschaftliche Aufschwung der siebenziger Jahre emporblühen ließ.

Chrysalopex, der Gründer und Börsianer, begrüßt mit einer Parodie des Anfangs der Ecclesiazusen das Tageslicht, die Sonne, die, allen Pfaffen zum Trotz, uns zwingt, um sie herumzulaufen und so Tag um Tag werden läßt und damit auch das Kapital ständig durch Zinsen anschwellen macht. Golden wie die Sonne, wie alles Hohe und Herrliche ist die Münze, Chrysion hat er darum auch seine geliebte Tochter genannt, die wir bald kennen lernen. Sie will im Unterschied zu ihrem Vater nichts von dem herzenverhärtenden Gelde hören, viel lieber von des weisen Nachbarn Sohn, dem gelehrten Philostratos. Dessen Vater Sophainetos, des Gründers Vetter, sucht diesem vergebens seine schnöde Gewinnsucht auszureden. Ein allerliebstes Zwiegespräch zwischen den beiden Liebenden, anhebend mit Dochmien und dann über ansteigenden Ionikern zu jambischen Dimetern fortschreitend leitet zur Parodos des Kuckuckschors über. Allen Darwinianern, zu denen auch als Epigonen die Gründer gehören, zum Trotz tritt er auf, gebildet aus Jungfrauen mit Kuckucksflügeln.

οὐ μὴν ἀλαζὼν Δάρβινος πέφυκεν ἅτε συνειδώς
ὡς οὐχ ὑπερπηδᾷ δρόμῳ τοὺς ἐσχάτους δρυφάκτους
ἣ θοῦρκος ὥπερ παντελῶς καλύπτεται τὸ θεῖον.
τὸ δ᾽ ἕρκος οὐχ ὁρῶσι νῦν οἱ Δαρβίνου μαθηταί.

Sie künden ihre Absicht an, den Gründern kräftig zu Leibe zu rücken und schließen zunächst Freundschaft mit Philostratos. Der will den alten Wucherer durch scheinbares Eingehen auf seine Lebensweise zunächst für sich gewinnen und dann seine Einwilligung zur Hochzeit erhalten. Chrysion naht eifersüchtig auf die vierundzwanzig Jungfrauen, mit denen ihr Geliebter so lange spricht, wird aber durch ihre freundschaftlichen Versicherungen beruhigt. Philostratos bekennt dem Wucherer, daß er alle Schulweisheit an den Nagel gehängt hat und von nun an nur das eine Ziel kennt, das Goldmachen zu lernen. Er erhält Lehren und Anweisungen über das geschickte Spekulieren mit Aktien und Staatspapieren, über die Dupierung des geldgierigen Publikums durch Versprechung großer Zinsen, beide gehen zu neuem Tun auf die Börse. Der Chor singt in alkäischen Strophen von dem unheilvollen Einfluß des Goldes. Chrysion ist, völlig irre geworden an ihrem Freunde, fast dem Wahnsinn nahe und sucht Rat bei Sophainetos, der dem Treiben seines Sohnes nachzugehen verspricht.

Parabase. I. κομμάτιον ⟨624—635⟩. Segenswunsch für die wackeren Beiden, Fluch den Wucherern.

II. ἀνάπαιστοι ⟨636—716⟩. Die sokratische Weisheit hat das Altertum groß gemacht, die φιλοχρηματία hat es vernichtet. So ist es auch noch jetzt.

III. πνῖγος ⟨717—731⟩. Drum auf, ihr Deutschen, entledigt euch auch dieses inneren Feindes, nachdem ihr so viele äußere glücklich überwunden habt.

IV. Ode ⟨732—751⟩.

ἐκφυγόντα δόμου σκιὰν
ἐς τὸν οὐράνιον νεὼν
ὕλην ἐς σκιερὰς ἕδρας,
ἐς χλόην χαριεστάτην
ἐκκαλεῖ μετέχειν χαρᾶς
ἠρινή σε πανήγυρις,
ξυμφωνεῖ δὲ τὸ κόκκυ.
ἐνταῦθ᾽ ἐν χλοεραῖς κόμαις
ἱρᾶς χρησμολόγου δρυὸς
καὶ θάμνων χαμαιευνάδων

ὀρνίθων χορὸς εὔπτερος
θεῖον ἵμερον ἐκλαλῶν
τὴν θείαν κελαδεῖ φύσιν,
ξυμφωνεῖ δὲ τὸ κόκκυ.
ὤνθρωπ᾽ ἣν συ δύνῃ μαθεῖν,
ἐντεῦθεν δύνασαι νοεῖν
ᾠδῆς ἐκ χαριεστάτης,
ὡς δεῖ σ᾽ εὐσεβέσιν λιταῖς
κλείειν θεῖα τὰ πράγματα,
ξυμφωνεῖ δὲ τὸ κόκκυ.

V. Epirrhema ‹732—776›. Mahnung an alle Deutschen zur Einigkeit und zum Aufgeben aller Krähwinkelei.

VI. Antode ‹777—797›. Die Winterszeit.

VII. Antepirrhema ‹798—822›. Lob der alten, deutschen Hausfrau, die die Gründerzeit auch zu verderben droht. Schon nisten sich Toilettekünste bedenklicher Art ein:

τριχωμάτων κολπωμάτων ψεύδεσιν κέχρηνται
ψιμύθιον δὲ ζωγραφεῖ τὰ ῥόδα τὰ παρειῶν.

Nach der Parabase berichtet Chrysion, die sich mit Sophainetos das Treiben an der Börse angesehen hat, von dem fürchterlichen Geschrei und der widrigen Gier, die sie dort beobachtet hat.

Der alte Börsianer ist ganz entzückt von seinem ihn an Schelmerei noch überbietenden Schüler und wünscht nun selbst ihn zu seinem Eidam zu machen.

Aus einem Chorlied hebe ich einige Zeilen heraus, die das alte Gut humanistischer Bildung Deutschland erhalten wissen wollen:

κάθιζε τὰς Μούσας πάλιν,
ὅθεν φυγεῖν δοκοῦσι,
δὸς τῆς πολιτείας τρόπιν
μόνοισι τοῖς μαθοῦσι

τιμῶσι θ' Ἑλλάδος λεὼν
Ῥώμης τε τῆς παλαιᾶς
καταπτύουσι χρημάτων
Ῥώμης τε τῆς σκοταίας.

und ferner folgenden ἐπῳδός:

χαῖρε πάτρας ἐμῆς,
Τευτονίας ὅλης
κοίρανος ὤν.
Κελτομαχῶν πρόμε
ὦ στεφανήφορε,
χαῖρε, Βίλελμ', Ἄρης
τῶν πολέμων.

χαῖρε πάτρας ἐμῆς,
Τευτονίας ὅλης
ὢν ταμίας.
χαῖρε νόμους, Ὄθων,
ἀκρότατα σκοπῶν
ὦ Περικλῆς ἐμῆς
δόξα πάτρας.

Auf die Lösung des Knotens hat der Autor kaum mehr Wert gelegt. In echt aristophanischer Weise treten eine Menge von Personen auf, die sich über Betrug beklagen und dem Wucherer mit dem Gericht drohen, ein Bonones, der aus den Ultramontanokommunisten bekannte Pisias, ein Pyrgopolinikes, der aus dem Ungeziefer bekannte Kardamuchos. Alle scheiden mit Drohungen und noch vermehrter Erbitterung. Nur Kardamuchos läßt sich beruhigen. Er will die wertlos gewordenen Aktien in einer textkritischen Ausgabe edieren. Schließlich erscheint ein Polizeidiener ‹τοξότης›, um den Chrysalopex zu verhaften. Die Verwirrung ist auf dem Höhepunkt, da zeigt es sich, daß das Ganze eine Maskerade war, Philostratus hat den Kardamuchos, Sophainetos den Pisias, Sosias, der Diener des Börsianers, den Bonones, Chrysion den Pyrgopolinikes, Sosias auch den Polizeidiener dargestellt. Unter Mitwirkung des Chors löst sich alles in Wohlgefallen auf, und die Komödie schließt mit dem Singen des Hymenaeus.

Damit beschließen wir die Betrachtung der Aristophanesnachahmungen und würden uns insonderheit freuen, Julius Richters bewunderungswürdigen Versuchen einige Leser gewonnen zu haben. Sein beißender Spott über die zum Unverstand und mechanischem Geschäft gewordene Autorenkritik geleitet uns wie zufällig zu den Schriften eines Aristophanesinterpreten seiner Zeit, zu E. W. H. Brentano.[107]) Hier angewendet, trifft seine Kritik wirklich, wo der Versuch gemacht wird, die am Homertext bewährte Methode der höheren Kritik kurzerhand auf einen Autor wie Aristophanes zu über-

tragen, ja noch über ihn hinaus zu gehen, fast möchte man sagen aus purer Lust, die Waffe recht oft zu schwingen. Und doch hat dieses Verfahren bei Aristophanes seine Bedeutung gehabt: Es hat durch eine maßlose Überspannung bisher nur diskret ausgesprochener Bedenken — man gestatte uns hegelisch zu reden — aus sich selbst heraus die Antithesis geboren.

Brentano geht aus von einem angeblichen Grundgesetz antiker Kunstbetätigung, das Ordnung, Ebenmaß, Einheit und Vollendung fordert und u. a. in der Poetik des Aristoteles seinen Ausdruck findet. Er legt seinem Beweis die Annahme zugrunde, daß gerade für die Komödie die Kunst des Aristophanes den entscheidenden Übergangspunkt zu einem vollendeten Kunstwerk aus rohen Anfängen bezeichnet. Da nun gerade für den Meister der Gattung, wie unendlich oft nachgewiesen worden war, jene Forderungen mindestens für weite Strecken seiner Dramen nicht passen, so — sind die erhaltenen Stücke samt und sonders in der uns vorliegenden Gestalt nicht echt aristophanisch. Für die Mehrzahl der tiefeingreifenden Umgestaltungen, die sie erfahren haben, ist ein gemeinsamer Ursprung zu Beginn der byzantinischen Epoche anzunehmen. Für die Wolken glaubt Brentano auf diesem Wege zugleich das alte Sokratesrätsel lösen zu können. Dieses Stück ist in der uns vorliegenden Form vollkommen unorganisch, zunächst in den Charakteren. Strepsiades ist bald Bauer, bald, wie der Gang des ihm gewidmeten Unterrichts zeigt, Bäcker, bald grob, bald furchtsam, bald über alle Maßen stupid, bald pfiffig. Dann aber auch in den Motiven, deren zwei ganz verschiedene das Stück beherrschen, 1. die humorvolle Prellung einiger Gläubiger. 2. Die Überwindung des finanziellen Ruins durch sophistische Beredsamkeit. Die Sokratesfigur ist bald sophistisch, bald naturwissenschaftlich-dialektisch. Unser Stück ist das byzantinische Produkt vielfacher Kontamination. I. Stück: Kontrast von Studierstube und praktischem Leben. Sokrates. II. Stück: Die Sophisten. Ein bornierter Bäcker holt wegen seines verschwenderischen Sohnes Rat bei ihnen. III. Ein Stück aus den Δαιταλῆς, Kampf der alten und der neuen Erziehung. Jener Kontaminator, «der Nichtswürdige, welcher mit kalter Teufelsfaust jene unsterblichen Kunstwerke des griechischen Dichters zertrümmerte, um Material für sein elendes Machwerk zu gewinnen, er mochte wohl auch von dem kleinen Diebstahl aus anderen Stücken nicht zurückschrecken». Das ist, wenn auch outriert und fast karikiert, ganz der Tenor der Beweisführung bei der höheren Homerkritik: Scheidung von Schichten, Aufspürung verschiedener, sich angeblich ausschließender Motive, Rationalismus, gewaltige Beschimpfung des vorliegenden Machwerks, besonders des stümperhaften Zusammenflickers. Für den Plutus führt Brentano die oben erwähnten Ansichten Franz Ritters weiter. Die Analyse ist wiederum nach dem Muster der Homerkritik angelegt und weist Kontamination und stümpferhafte, triviale Einfügungen nach. Es liegt eine gründliche Durcheinanderwirrung zweier wesentlich verschiedener Stücke vor,

ja eine so durchaus unkünstlerische Verarbeitung eines völlig heterogenen Materials, daß man unter keinen Umständen an eine etwa von Aristophanes selber besorgte Diaskeuase denken kann. Das erste Stück war ein alt-attisches und behandelte die sozialistische Tendenz einer Beglückung aller Menschen durch den Gott Plutos. Aus ihm hat der Diaskeuast, ein ganz «gottverlassenes, abgeschmacktes Subjekt», einige Züge und Szenen, so besonders die Göttermotive und die Peniaszene, in ein ganz anders geartetes Stück einer viel jüngeren Komödie eingearbeitet, der ein moralisches Thema, die Beglückung aller Guten zu Grunde lag. Daß es so schwer hält, in den Vögeln eine einheitliche Idee, eine Tendenz aufzufinden, dafür ist wiederum der Grund nachzuweisen. Diese Komödie ist in ihrer jetzigen Gestalt eine plumpe und abgeschmackte Kontamination von zwei ganz verschiedenartigen Komödien, deren eine eine Titanenkomödie war, bestimmt, gewisse dem Publikum wohlbekannte Tragödien zu persiflieren, während die andere, deren Stoff wohl einem bestimmten historischen Vorgang entnommen war, den Kolonialschwindel satirisch behandelte. Völlig verstümmelt ist die Wespenkomödie des Aristophanes. Die erste Hälfte enthält allein das ursprüngliche Stück dieses Namens, hat aber schon starke Einlagen aus einem «Gerontenstück» sich gefallen lassen. Die zweite Hälfte hat gleichfalls noch einige Reste von diesem «Gerontenstück» bewahrt, das die Verjüngung eines Alten zum Motiv hatte und vielleicht mit dem Γῆρας des Aristophanes gleichzusetzen ist, ermangelt aber im übrigen jeder Folgerichtigkeit in der Charakterzeichnung und ist ein kümmerliches, blödsinniges Machwerk des Bearbeiters, der zum Teil Szenen aus jüngeren attischen Komödien benutzte. Der Verfasser verspricht, für alle übrigen aristophanischen Stücke auf Grund ihrer losen Szenenfügung und ihres Mangels an einer einheitlich durchgeführten Idee den gleichen Nachweis einer Zusammenarbeitung führen zu wollen. Zu einer Fortsetzung seiner Aristophanesstudien ist er jedoch nicht mehr gekommen.

Durch Brentanos Arbeiten war die völlige Unvereinbarkeit der aristophanischen Komödien in der uns überlieferten Gestalt mit der aristotelischen Kunsttheorie zur Evidenz erwiesen und besonders pointiert ausgeführt worden. Der bannende Namen des Aristoteles hatte wieder einmal, wie so oft in der Geschichte unseres Problems, die Selbstbehauptung des Urteils über Aristophanes unmöglich gemacht, zum letzten Mal. Für die Folgezeit kam es darauf an, die Technik der aristophanischen Komödien in ihrer überhaupt noch nicht erkannten Eigenart zu erfassen. Hier hat Joseph Poppelreuter in direkter Polemik gegen Brentano den wichtigen Nachweis geführt, daß die hinter den Parabasen der meisten Komödien sich ansetzenden losen, burlesken Szenen zusammenzustellen sind mit der Komposition des volkstümlichen Kasperlestücks, bei dem eine Pulcinellfigur eine Reihe von lose zusammenhängenden Szenen derart zusammenhält, daß typisch gehaltene Figuren eine

nach der anderen an den Hanswurst herantreten und von ihm mit Witzen und Schlägen heimgeschickt werden.[108]) Hier war mit einem Male in dem klassisch geglaubten Altertum eine Kunstform aufgezeigt, die nichts zu tun hatte mit der klassischen Komödie des Altertums und den an ihr gebildeten Lustspielen der Italiener, Franzosen und Deutschen, sondern die ihr Wesen erst dem enthüllte, der die primitiven Formen volkstümlicher Komik zu erfassen wußte. Damit war mit der Grundanschauung der Romantik zum ersten Mal wirklich Ernst gemacht worden. Das Problem der aristophanischen Technik hatte schon etwas früher Zielinski nach einer anderen Seite hin gefördert. Sehr bezeichnend ist es, daß sein Buch über die Gliederung der altattischen Komödie[109]) beginnt mit der klar und scharf ausgesprochenen Behauptung, daß eine wirkliche Kunstgeschichte der altattischen Komödie nichts anzufangen weiß mit den aristotelischen Klassifikationen, so wenig wie eine moderne Philosophie mit seinen logischen Kategorien, und daß die so oft zum Verhängnis gewordene Parallelisierung mit dem Aufbau der Tragödie von vornherein prinzipiell auszuschalten ist. Zielinski erkannte zuerst klar, daß ein wesentliches Stück, von ihm Agon genannt, in fast allen Dramen des Aristophanes wiederkehrt. Es läßt eine Debatte über eine These vor unseren Augen entstehen, bei der eine dritte Person als lustiger Zwischenredner assistiert. Dieser Agon hat eine von dem üblichen Schema der Tragödie völlig verschiedene Komposition, er ist nicht «episodisch», sondern «epirrhematisch» gebaut, weist seinem Wesen nach eine scharfe Zweiteilung und einen strengen Parallelismus auf, in den auch der Chor hereinbezogen wird. So entsteht eine kanonische Abfolge von ᾠδή, κατακελευσμός, ἐπίρρημα, πνῖγος, ἀντῳδή, ἀντικατακελευσμός, ἀντεπίρρημα, ἀντίπνιγος. Aristophanes hat diese Form gelegentlich zum Organ dessen gemacht, was Aristoteles die ἰαμβικὴ ἰδέα nennt. Die eigentliche Debatte wächst aus weniger ausgeführten, jedoch gleich komponierten Disputen und Kampfszenen heraus wie Blüte aus Blatt und Stengel. Dieses Streitspiel mit seiner eigenartigen, durch die Mitwirkung des Chors noch komplizierten Kunstform ist nun wiederum etwas, was der Tragödie ebenso fremd ist wie der aristotelischen Doktrin und allen späteren Komödien. Abermals läßt es sich zeigen, daß gewisse Parallelen dazu vorhanden sind in dem Gebiete volkstümlicher Komik. Solche Spiele lieferte die Zeit des Mittelalters, der Renaissance, vor allem Hans Sachs, auch gewisse alte Volkslieder sind damit zusammenzustellen, in denen zwei Bäume, Tiere, Jahreszeiten gegeneinander in scherzhaftem Wettstreit über ihre Vorzüge agieren. Es kann kein Zweifel sein, daß hier zum ersten Mal energische Versuche gemacht worden sind, der Eigenart der aristophanischen Komödie von irgend einer Seite gerecht zu werden, ohne ästhetische Werturteile wie «vollkommen» «noch unvollkommen» (womit ja gar nichts erklärt ist, denn auch das Unvollkommene muß seinen umso interessanteren Mechanismus haben), aber auch ohne jene seichte den Stoff angehende

Teleologie. Ich bin sehr geneigt, auch die besondere Richtung, die die beiden Antworten genommen haben, für fruchtbar zu halten. Auf einem Gebiet, wo das stoffliche Interesse im Bunde mit gewissen poetischen Grundvorstellungen gar nicht den Gedanken an feste formale Grundschemen von eigenartigem Gepräge hatte aufkommen lassen, war die Wirksamkeit gewisser Motive aufgezeigt, die, ohne daß man im einzelnen Fall berechtigt wäre, von Übertragung zu reden, geradezu zum festen Inventar der volkstümlichen possenhaften Dramatik gehören. Wie sich derartiges bei Aristophanes im einzelnen ausnimmt, soll gleich veranschaulicht werden. Hier noch eine allgemeine Bemerkung zuvor. Es wird nämlich eine energische Durchführung solcher Gesichtspunkte vermutlich bei einer gewissen Seite auf lauten oder leisen Widerspruch stoßen. Gerade der wohlwollende Freund des Dichters fürchtet für das volle Verständnis und für die ungeteilte Freude, wenn man ihm eine solche Regulierung der künstlerischen Tätigkeit glaubhaft machen will. Diese Frage hat eine subjektive Seite in dem Verhältnis des verstandesmäßigen Erkennens zum «Willen» und soll uns in dieser Form am Ende unserer Darstellung beschäftigen. Hier handelt es sich nur um die sachliche Seite, um die richtige Bemessung und Würdigung dieser technischen Motive im dichterischen Schaffen. Dabei wird sich schon ganz im allgemeinen niemand auf den naiven Standpunkt stellen, es fände etwa bei jeder neuen Posse, bei jedem neuen lyrischen Gedicht, kurz bei alledem, was uns in unserer eigenen Zeit von gütigen Poeten beschert wird, sozusagen eine Urzeugung statt. Wo überhaupt künstlerische Betätigung stattfindet, da dichtet nicht nur die durch eine lange Übung geformte und gerundete Sprache mit, da sind auch in einem viel höheren Grade, als sich der nur harmlos Genießende bewußt wird, vorhandene fertige typische Schemen im Spiel, in die der Stoff gleichsam von selbst wie in Hüllen schlüpft. Der Vorhang des Lustspielhauses hebt sich, und ein schmuckes Dienstmädchen, beschäftigt mit Abstauben oder sonst einer Verrichtung, hebt die Hände zum Himmel und erzählt uns allerlei von seiner Herrschaft, was uns in Rücksicht des zu erwartenden Stückes nicht uninteressant ist. Und nun kommen in buntem Wechsel die Figuren, der junge Bruder Liederlich, der doch seine junge Frau von Herzen gern hat unbeschadet einer gelegentlichen Extratour, die finster brütende Frau Schwiegermama, der Herr Schwiegervater, etwas an die Provinz gemahnend, aber doch jederzeit noch in Erinnerung besserer Tage gewillt, seinen Pakt mit den Freuden der Hauptstadt zu schließen. Geht's gut, so wird noch ein alter Medizinalrat bemüht, der den Puls fühlt und gewichtige Ratschläge erteilt, ein nach Öffentlichkeit dürstender langhaariger Poet, ein sentimentaler, doch ungeschlachter und skrupelloser Herr aus den östlicheren Regionen Europas, ein schwer gekränkter militärischer Schnauzbart und Polterer, ein Renommist, der behauptet, eine Weltreise gemacht zu haben, und natürlich nie aus Berlin herausgekommen ist. Wir kennen sie alle, alle, die lieben Figuren, die uns

unterhalten sollen. Wir kennen aber auch nicht minder die bestimmte, durch Tradition fixierte Art, wie diese Personen auf einander bezogen werden. Wir wissen, es muß Mißverständnisse, Verlegenheiten, Schimpfen, Gepolter, metallische Händedrücke, verbotene Küsse in Hülle und Fülle geben, ehe sich schließlich alles zum Guten auflösen darf.

Wir begehen nicht etwa ein Sakrileg, wenn wir diesen Sachverhalt uns zu Nutze machen, um die antike Kunsttätigkeit, von der wir hier reden, besser zu verstehen. Es ist damit nicht alles erklärt, wohl aber einiges. Und daß das nicht so zu verstehen ist, als ob eine eingerostete, schablonenhafte Mache jede Neuschöpfung im Keime gehindert habe, das wird ja durch nichts besser illustriert als durch die Tatsache einer Entwicklung der Gattung von Aristophanes zu Menander. Es kommt noch etwas anderes hinzu. Gerade auf antikem Boden ist der Einfluß der traditionellen Kunstübung von einem ganz unberechenbaren Einfluß auf die Einzelleistung, viel mehr als im Bereiche moderner Kunst wirkt bestimmend die Eigenart der Gattung mit ihrem ganz spezifischen Inhalt und ihrer ganz besonderen Ausdrucksweise. In modernen Literaturgeschichten des griechischen und des römischen Schrifttums ist gerade die Macht der Konvention in einem solchen Maße zu dem leitenden Gesichtspunkt gemacht worden, daß man für manche Schriftstellerindividualität nicht ohne Grund besorgt ist. Der Entfaltung individueller Willkür sind auf antikem Boden weit engere Schranken gesetzt, und erst die neueste Zeit ist mit ihrer scharfen Betonung dieser zwingenden Gebundenheit gerade dem gerecht geworden, was Aristoteles mit seiner Grundauffassung von der φύσις der Gattung meint, und ist damit zugleich zu einer wissenschaftlichen Formulierung des früher mehr empfundenen als fixierten klassischen Elements der Antike vorgedrungen. Was die altattische Komödie anlangt, so frappiert auch hier die Einheitlichkeit des Stils, besonders in der Formgebung des Dialogs und des Witzes, eine gewisse «Monotonie» der stofflichen Sujets bei all jener Buntheit, die freilich zunächst in die Augen fällt bei einem flüchtigen Blick durch die Fragmentmassen, die im 1. Band von Kocks Comicorum atticorum fragmenta aufgespeichert sind. Niemand würde sich hier getrauen, Schriftstellerindividualitäten herauszuheben. Schwieriger und unfruchtbarer als vielleicht sonst irgendwo ist hier die Frage nach dem Inkommensurablen in der einzelnen Poetenbrust. Vielleicht aber, so möchte ein Skeptiker uns einwenden, ist das ja eben wieder ein neues Werturteil, eine neue Erkenntnisnorm, mit der wir an den Stoff herantreten? Wir haben keinen Grund, einem solchen zu widersprechen. Schon die Geschichte unseres Problems der Erkenntnis der aristophanischen Komödie, das im Gesamtbereich menschlicher Denkarbeit ja nur, um mit Meister Rabelais zu reden, ein winziges Schaumbläschen des geheimnisvollen zerebralen Käseklumpens ist, mahnt zur Resignation. Für vergangene Zeiten können wir recht wohl dem Prozeß der «Aneignung» eines Problems durch die mannigfach modifizierte Denkarbeit näher kommen, und das um so mehr, je

ferner wir selbst den dabei maßgebenden, färbenden, verarbeitenden Bewußtseinsinteressen stehen. Eine Kritik der Resultate der eigenen Zeit ist dagegen im letzten Grund unmöglich, weil wir hier der bei dem gedanklichen Prozeß maßgebenden Faktoren überhaupt nicht recht inne werden. Daß dem so ist, ist zweifellos gut und weise eingerichtet, denn wäre es anders, so würde mancher lieber, statt mit Gewicht die Ergebnisse seiner Aneignungsprozesse orbi et urbi vorzutragen, das Studierlämpchen ausblasen, das Tintenfaß ausgießen und sich in das Diogenestönnlein des Beobachters zurückziehen. Wer Lust hat und es für der Mühe wert erachtet, mag also später den Nachweis unserer besonderen Bedingtheit erbringen und die Werturteile aufzeigen, mit denen wir das «gegebene» Material uns aneignen und zu verstehen suchen.

Aristoteles, bescheidener als die meisten seiner Nachfahren, trennt von dem absolut verbindlichen Verfahren der Wissenschaft eine Methode der Möglichkeit ab, die er als Dialektik bezeichnet und in seiner Topik eingehend behandelt. Auch sie schließt in den feststehenden Formen des Denkens, von denen der Mensch sich ebensowenig emanzipieren kann wie er es vermöchte, nach Belieben die Prozesse der Verdauung der von ihm eingenommenen Bissen so oder so zu regeln. Dagegen sind ihre Ansprüche niedriger bemessen und richten sich nur auf die Erzielung eines Probablen, nach Lage der Dinge und der Fragen Anzunehmenden. Ihre Obersätze sind ἔνδοξα, nicht absolut gewiß, sondern nur glaubwürdig, und für ihr Verfahren charakteristisch und notwendig ist die Forderung, sich mit den Ansichten anderer auf Schritt und Tritt prüfend auseinanderzusetzen. In dieser Beschränkung verstehe man den folgenden Versuch, von der eigentümlichen Wesensart der aristophanischen Komödie im Anschluß an die Forschungsergebnisse neuerer Gelehrter ein Bild zu liefern, und wolle nicht in ihm einen Trumpf sehen, der in lächerlicher Anmaßung ausgespielt wird mit der Absicht, nachdem die Vorzeit ihre Zensur erhalten hat, nun in der Frage das letzte Wort zu sprechen. Der Verfasser würde so den denkbar schnödesten Mißbrauch mit seiner Aufgabe treiben. Er hält es vielmehr mit dem Herold im Faust:

> Seit mir sind bei Maskeraden
> Heroldspflichten aufgeladen,
> Wach' ich ernstlich an der Pforte.
> Die Bedeutung der Gestalten
> Möcht' ich amtsgemäß entfalten,
> Aber was nicht zu begreifen,
> Wüßt' ich auch nicht zu erklären.
> Helfet alle mich belehren.

Von der Geburt der Komödie werden wir aus guten Gründen dem Leser nichts mitteilen, denn wir wüßten nichts rechtes darüber zu sagen. Verführt durch die allgemeine Grundansicht des Klassizismus und durch die Gemeinsamkeit oder doch wenigstens Ähnlichkeit der Aufführungsbedingungen, nicht zuletzt auch wohl durch einen mehr empfundenen als begrifflich faßbaren

gemeinsamen kultischen Hintergrund, rückte man, zumal früher, stillschweigends Komödie und Tragödie auf eine Linie der Betrachtung. Nun bezeichnet ja schon bei der Tragödie die Frage des Ursprungs eine überaus delikate und unbefriedigende Aufgabe. Aber es ließ sich doch wenigstens hier, wo wir es mit einer, wie es zum mindesten scheint, ungleich einfacheren und organisch entwickelten Kunstform zu tun haben, recht wohl ein Prozeß vermuten, bei dem aus Chor und «Antworter» ⟨ὑποκριτής⟩ allmählich entsprechend der Zurückdrängung des Chorelements Zahl und Bedeutung der Schauspieler wachsen. Für die letzte Phase der Entwicklung, die Hereinbeziehung eines dritten Schauspielers, steht sogar genügendes Forschungsmaterial zu Gebote.[110]) Ganz anders lag von vornherein der Fall bei der Komödie. Rein äußerlich betrachtet freilich schieden sich auch hier Chorpartien von Dialogpartien. Die Anlage dieser letzteren spottet aber jedem Versuch einer einheitlichen Herleitung, nur so viel läßt sich zunächst erkennen, daß kaum in zwei der erhaltenen Komödien die Fäden in annähernd der gleichen Weise geschlungen werden, daß wir vielmehr recht verschiedene Motive am Werk sehen, die immer neue Versuche machen, sich ineinanderzufügen. Sieht man näher zu, so erkennt man unschwer, daß hier gar nicht irgendwelche Elemente herauszuschälen sind, die als ursprüngliche «Antworter» dem Chor gegenübertreten könnten, daß vielmehr gerade die ständig wiederkehrenden, das Spiel recht eigentlich erst konstituierenden und bedingenden Komplexe auf Verhältnisse ganz anderer Art weisen. Und doch bietet gerade dieser merkwürdige Sachverhalt wertvolle Anhaltspunkte. Gerade durch diese vollkommen unorganische, einem restlosen Ausgleich widerstrebende Komposition mit ihren zahlreichen Fugen werden wir zu ganz anderen Annahmen gedrängt, als solche sich irgendwie mit der Herleitung aus einem einheitlichen Prinzip vertrügen. Auf diesem letzteren Wege, der nur zu unklarem Gerede über den Chor oder gar speziell die Parabase als einer geheimnisvollen Urzelle der Komödie führt, ist auch nicht der Schatten eines Verständnisses zu erhoffen und auch nicht tatsächlich erreicht worden, höchstens mystisch-weihevolle Stimmungen, die, aus allen möglichen Gefühlswelten zusammengewoben, im Grunde aber vollkommen inhaltslos, einen nur halbwegs klaren Kopf in die äußerste Indignation versetzen müssen. Wie schon angedeutet worden ist, ergeben sich vielmehr, ungezwungen und ganz von selbst, Spielformen, die ihre Parallelen ebensowenig im Bereiche der Tragödie wie in dem des klassischen Lustspiels haben, sondern an einer ganz anderen Stelle, nämlich in dem mit einer gewissen Naturnotwendigkeit in gewissen Grundformationen verlaufenden burlesken volkstümlichen Spiel aller Zeiten und Völker.

Die reinliche Scheidung des Chors von den Schauspielerpartien, die sich, wie noch des näheren auszuführen sein wird, mit zwingender Notwendigkeit aus der Ökonomie der Komödie selbst ergibt, war zunächst von ganz anderen Motiven aus aufgezeigt worden. A. Koerte[111]) erwies die Ausstattung der

attischen Schauspieler des 5. und 4. Jahrhunderts als identisch mit der der späteren Phlyaken in Unteritalien. Beide tragen ein unmäßiges Hinterteil, Bauch und Phallos. Schon eine Interpretation vieler Stellen des Dichters zeigt auf das klarste, daß ein gewaltiges Zeugungsglied des Schauspielers die Voraussetzung für eine Fülle von Witzeleien und Handlungsmotiven bildet. Man begreift, daß allmählich der altehrwürdigen Sitte prüde Verstimmungen Konzessionen abrangen, ohne sie ganz aufheben zu können. So rühmt Aristophanes von sich in Versen, die man lieber griechisch hören wird, in den Wolken 537 von seiner Komödie

ὡς δὲ σώφρων ἐστὶ φύσει σκέψασθ᾽, ἥτις πρῶτα μὲν
οὐδὲν ἦλθε ῥαψαμένη σκυτίον καθειμένον
ἐρυθρὸν ἐξ ἄκρου παχύ, τοῖς παιδίοις ἵν᾽ ᾖ γέλως.

Die σωφροσύνη der also Belobten bestand darin, daß ihre Schauspieler den Phallos als einen ἀναδεδεμένον, aufgerollten, trugen, wie manche Abbildungen lehren. Jene Sitte aber muß man zum Verständnis vieler Stellen voraussetzen, ganz besonders gilt das für den Leser von Übersetzungen, die häufig bewußt mildern oder den Zusammenhang übersehen. Einige Beispiele der Verwendung mögen zur Illustration dienen: Der Bramarbas Lamachos in den Acharnern mit seinem gewaltigen Zeugungsglied weckt in dem ihn hänselnden Dikaiopolis die Besorgnis, jener möchte damit an ihm nach dem nachmals aus Catull bekannten Rezept verfahren: Paedicabo ego vos et irrumabo ⟨Ach. 591 f.⟩. Jammernd bittet derselbe Held am Schluß, man möge ihm sein lahmes Bein halten, etwas ganz anderes läßt sich Dikaiopolis von den ihn begleitenden Dirnen halten ⟨1214 ff.⟩. Der lehrende Sokrates muß die Unaufmerksamkeit seines Schülers Strepsiades rügen, daß er, anstatt gebührend Gravität zu prästieren, das Ding an sich in der Hand hält ⟨Wolken 734⟩. Der schwer bezechte Philokleon am Ende der Wespen hat ähnliche Anlehnungsbedürfnisse wie Dikaiopolis, nur wird das Motiv hier viel drastischer und ausführlicher ausgesponnen ⟨Wespen 1342 ff.⟩. Braut und Bräutigam am Hochzeitstag locken zu feinerem oder plumperem Scherz, nicht oft aber wird, was zu sagen ist, so deutlich aufgetischt worden sein, wie am Ende des Friedens, wo eben der Hochzeiter in all his glory sich präsentiert und nebst seiner Liebsten begutachtet wird:

τοῦ μὲν μέγα καὶ παχύ,
τῆς δ᾽ ἡδὺ τὸ σῦκον.

Bei der Himmelfahrt des Trygaios leistet der Phallos Dienste als Steuer des Vehikels ⟨Frieden 142⟩. Danach erwäge man die zwingende Komik jener Szene der Lysistrata, wo Kinesias, wie ihm Name, Ausstattung und lange Abstinenz dringend gebeut, mit Myrrina zur Sache kommen will und doch durch die Lose stets aufs neue hingehalten wird ⟨845 ff.⟩. Man sah es mit Augen, wie der Stand bei den wackeren Lakedämoniern und Athenern war, denen durch die Emanzipationsgelüste ihrer Weiblein der Pfühl so lange

kühl blieb ⟨Lys. 980 ff.⟩. Man verstehe das nun nicht dahin, als ob jeder Schauspieler einer aristophanischen Komödie den Phallus geführt habe. Die Abbildungen bestätigen auch hier eine Möglichkeit, die wir auch sonst aus inneren Gründen als naheliegend bezeichnen würden: Es war durchaus möglich, daß in demselben Spiel der eine frech sein gute Wehr und Waffen zur Schau trug, der andere sittsam in einem langen Gewand einherschritt, ein dritter das Zeugungsglied wenigstens dezenter arrangierte. Von dem Chor gilt ohnehin dieser Zwang des Herkommens nicht. Damit kommen wir zu den Untersuchungen Bethes,[112]) der Körtes Ausführungen aufnehmend das Verhältnis von Chor und Schauspielerpartien weiterhin zu klären versucht hat. Nach ihm sind im Chor vereinigt die menschlichen Sänger des κῶμος, deren Maskerade sekundär ist. Beide Bestandteile, Chorlied und Possenspiel, sind, aus ganz verschiedenen Motiven geboren, schließlich doch in der Form der altattischen Komödie aneinander gewachsen. Das Possenspiel selbst aber ist nur das Reis eines Baumes, der als derselbe auch den unteritalischen Phlyax ausgesandt hat, die epicharmeische Komödie und das megarische Rüpelspiel, das Aristophanes sprichwörtlich ⟨Wesp. 57⟩ anzieht. Götterverulkung ⟨der Fresser Herakles ist hier besonders typisch⟩ und Typen des täglichen Lebens sind überall als Vorwürfe kenntlich. Für das Kostüm ist die Identität zwischen unteritalischer und altattischer Komödie direkt nachweisbar.

Bevor wir nun daran gehen können, den Ablauf eines solchen aristophanischen Spiels aufzuzeigen, bedarf es noch einer Vorbemerkung: Von einer Technik des Hanswurstspiels kann man erst dann sprechen, wenn es gelungen ist, die Abstimmung der Figuren aufeinander zu erfassen, ihre aufs strengste abgetönten Charaktere zu erkennen und so der eigentlichen Nerven des Spiels habhaft zu werden. Sehen wir von dem Streitspiel ab, so haben wir es zu tun mit komischen Hauptfiguren, man nenne sie nun Hanswurste oder mit einem mehr antiken Namen «Bomolochoi», die mit ihren Bemerkungen gleichsam die Brücke zu dem Zuschauer hin schlagen und jederzeit alles das sagen dürfen, was der Dichter selbst auf dem Herzen hat, Mittelpunkte des Spiels und doch nicht im eigentlichen Sinn aktiv. Für ihre Charakteranlage gilt das alte Wort vom secret du polichinelle in besonderer Anwendung: Sie stellen eine seltsame Mischung von naiv-handgreiflicher Plumpheit und Naivität und von pfiffig-dreister ironischer Überlegenheit dar und sind gerade dadurch zu ihrer Mission in einzigartiger Weise geschickt. Und nun sorgt der Fortgang des Spiels, wobei es um eine plausible Motivierung dem Dichter oft recht wenig zu tun ist, dafür, daß eine bunte Fülle im einzelnen scharf umrissener Figuren mit einer solchen Maske in Beziehung gebracht wird, damit sie alle jämmerlich zu Schanden werden. Am Schluß darf Kasperle sich seines Triumphes freuen in einem für ihn charakteristischen, primitiven Ausgang, wo er mit drastischer Freude ein irgendwie beschafftes

Mädchen heimführt nicht ohne Schmaus und wackere Zecherei. Damit haben wir das Grundschema einer aristophanischen Komödie älteren Schlages umrissen, und es gilt nun, das Bild im einzelnen noch mehr an der Hand des Materials zu sättigen und zu verdeutlichen.

Kasperle tritt auf, natürlich in großer Bedrängnis. Schlechte Zeiten allüberall, im Theater nichts Rechtes und Saftiges mehr zu sehen, die Gattin — o du lieber Gott, daß er die gerade hat heimführen müssen! Die Kinder heutzutage nichts wert, Schulden über Schulden, Schwindel im Staat, Bedrängnis wohin man sieht. Da ist guter Rat teuer. Aber halt, da wohnt ja ganz in der Nachbarschaft ein berühmter, weiser Mann (Euripides—Sokrates). Der muß, wenn irgend jemand, Hilfe schaffen können, klopfen wir bei ihm an. Ein Diener, auf dem noch der Abglanz unerhörter genossener Wonnen liegt, öffnet und bedeutet dem plumpem Störenfried, daß hier unermeßliche Güter täglich aufs neue geschaffen werden. ER, ganz versunken in tiefsinnige Spekulation, hat freilich keine Zeit für so nichtige Anliegen. Sein Geist weilt den Erdendingen so fern. Er kann aber auch rein alles, schwebend schon äußerlich, denn die Komödie muß dem Zuschauer plastisch-komisch die Entrücktheit vorführen, über allem, was gemein und alltäglich ist. Vielleicht, daß er sich doch durch gütigen Zuspruch zu einer Audienz bewegen läßt. Natürlich muß es, so will es die Komödie, zu einem Renkontre kommen. Und nun folgt eine jener vorhin angedeuteten Zwiesprachen: Hier unendliche wichtigtuende Gravität, dort pfiffig-dummes Dreinreden. Dabei natürlich auf Schritt und Tritt der Gegensatz des weihevollen Gehabens und der plumpen Auflösung ins Gemeine, Allzumenschliche, Burleske. Man stellt allerlei mit dem Adepten an, was er natürlich aus mangelnder Einsicht in die Weihe des Ortes gröblich mißversteht. Bei ihm regen sich überall zur Unzeit derbe Gelüste. Ebenso fallen ihm üble Nutzanwendungen des Geschauten und Gehörten auf Personen der athenischen Gesellschaft ein, die ja in ihrer allein in Betracht kommenden Oberschicht klein genug war, um eine solche Hereinbeziehung ihrer Mitglieder goutieren zu können. Der Belehrung gegenüber kann sich niemand bockbeiniger stellen als der seltsame Schüler. Ohne jedes Gefühl für Würde und ohne ein auch nur elementares Verständnis bringt er es höchstens zu lächerlichen Parallelisierungen des Donners mit den Geschicken seines Magens bei fröhlich genossenem Schmaus oder mit einer in der Pfanne gebratenen Wurst. Viel weiter reicht es nicht, zur Unzeit fallen ihm die Wanzen oder sein Zeugungsglied ein. Der Lehrer ist ihm auch kein Gegenstand des Respekts, er weiß ihn, ganz selbstverständlich und obenhin, plötzlich an einen peinlichen Defekt seines Stammbaums zu erinnern. Im griechischen Leben sind, wofür uns besonders die attischen Redner Belege bringen, gewisse scheltende Nachreden zu einer gewissen typischen Geltung gekommen, so die gegen die Mutter eines Menschen, daß sie öffentlich einen Kram auf dem Markte getrieben habe. Derartiges spielt auch hier in die Repliken des

unbelehrbaren Adepten herein, und es hilft schließlich nichts —, an ihm ist Hopfen und Malz verloren. Ihm verschließt sich die weihevolle Denkerbude mit Protest. Nun folgt etwa eine vollkommen verschiedene Szene: Hanswurst wirft sozusagen für eine Weile die Maske des Akteurs ganz ab und redet für den Dichter selbst, der immer da gemeint ist, wo von einem «Ich» gesprochen wird. Eine solche Stelle gleicht (die Gleichung ist nicht zufällig, sondern beruht, wie wir noch andeuten werden, auf einer organischen Weiterbildung) einem terenzischen Prolog. Klagen des Dichters über mangelnde Schätzung seiner Kunst, kecke Befehdung der Gegner, auch wohl zeitgeschichtliche Betrachtungen, mit allerlei Derbheit gewürzt, deren inhaltliche Bedeutung ich aber beim besten Willen nicht anders bewerten kann als die gewisser wohlmeinender, mit Gemeinplätzen gesättigter Mahnungen, wie sie auch heutzutage dem Publikum zur unverbindlichen Befriedigung wohl hie und da einmal von der Bühne herab ausgesprochen werden, natürlich angelehnt an eine Kritik bestehender oder vermeintlicher Schäden des öffentlichen Lebens. Jedoch das Unglück nimmt bereits seinen Lauf, und in die letzten gesprochenen Worte hinein hallt das Schreien des Gläubigers, der nun endlich sein Geld eintreiben will, wie man weiß, einer gleichfalls unsterblichen Bühnenfigur. Da machen wir nun eine seltsame Erfahrung mit unserem Freund: Jede plumpe Schwerfälligkeit scheint von ihm gewichen zu sein. Der dialektische Kursus ist gar nicht so ohne Früchte an ihm vorübergegangen, und mit einer geradezu haarspaltenden Wortklauberei weiß er den schlichten Mann, der einfach sein Geld will und auf seinem Schein besteht, in die Enge zu treiben und ihm das Ungehörige und Sinnlose seines Benehmens klar zu machen. Das muß dem Publikum drastisch veranschaulicht werden durch einen Szenenschluß, in dem der Gläubiger über einen ihn überschüttenden Prügelregen laut jammernd und das Schicksal und die hohe Obrigkeit zu Zeugen und Helfern anrufend vorsichtig das Weite sucht. Jedoch auch danach bleibt Kasperle nicht allein, es folgen eine Menge von typischen, im Possenspiel aller Zeiten lebendigen Figuren, deren Erscheinen entweder nur ganz locker oder überhaupt nicht motiviert wird. Laut brüllend eilt der unflätige Eisenfresser, der Bramarbas (etwa Lamachos) herbei, gebändigt nur durch die kokette Rücksicht auf seine helmbuschumflatterte, Wut schnaubende Erscheinung. Dem Kasperle wird zunächst ganz Angst, was bei aristophanischen Helden gewöhnlich sehr sinnenfällig in die Erscheinung tritt, aber Ehrfurcht fühlt er keinen Augenblick und seine Unverschämtheit schweigt nicht. Die Stücke der Montur möchte er wiederum zu allerlei sehr wenig gravitätischen Verrichtungen sich ausleihen, auch hier müssen alle Großsprechereien durch Zurückführung auf sehr menschliche Motive und durch Beziehung auf Irdisch-Gemeines zu Falle gebracht werden. Bei diesen Zwiesprachen ist oft nicht nur in der Sache, sondern auch im Wortlaut ein beabsichtigter Parallelismus des Hochtrabenden und des Burlesk-Niedrigen bemerkbar. Es folgen weitere

Renkontres mit dem Bauer der Umgegend, der sein Patois spricht, mit einem schuftigen Kerl, wie ihn das Volk gern auf der komischen Bühne abgefertigt sieht ‹etwa einem Sykophanten›, mit einer alten Vettel, die nach Wein und Liebe lüstern ist, Runzeln hat und keinen Zahn mehr im Mund und doch noch ach so viel Sehnsucht nach den jungen Männern. Auch gibt es wohl noch ein Renkontre mit einer Gerichtsperson, die ähnlichen Effekten dient wie der Polizist unserer Schwänke, mit einem Schwindelpfaffen, einem verrückten Dichter, dessen Auge in heiligem Wahnsinn rollt und doch nach den Gaben dieser Erde schielt. Prügel und Hohn sind ihr Los. Schließlich aber ist die Luft rein, Kasperle darf sich einer feierlichen Schmauserei und Zecherei hingeben, und auch ein Dirnlein hat sich zur rechten Zeit eingefunden — oft muß eine frostige Allegorie herhalten, ihr Auftreten zu motivieren — und das Ganze schließt äußerst drastisch mit Hanswursts Hochzeit, zu der auch die Zuschauer mehr oder weniger höflich gebeten werden. Dieser Schluß wird auf das schärfste durch den vollen Ruin jener Relieffiguren unterstrichen. Wiederum ist die Anlage gelegentlich so, daß das Geheul und das Wehgeschrei der von der Höhe ihrer Weltbetrachtung und ihrer stolzen Wünsche Herabgestürzten parallel neben den Aufforderungen zum kommentmäßigen Zechen, zur Vorbereitung des Mahles und nicht zuletzt zum drastischen Liebesgenuß hergeht. Damit haben wir den Grundriß einer aristophanischen Komödie aufgezeigt, den man an der Lektüre der Acharner, der Wolken, des Friedens, sowie der Schlußteile der Wespen, der Vögel und des Plutus kontrollieren möge. Diese Form erscheint nun in mannigfacher Beziehung erweitert, und erst durch diesen Sachverhalt und durch die damit verbundene Fülle der Kompositionsmöglichkeiten ergaben sich die Keime, aus denen im letzten Grunde das klassische Lustspiel bis auf den Schwank unserer Tage herausgewachsen ist. Wie schon angedeutet worden ist, haben wir ferner zu rechnen mit einem Streit- oder Thesenspiel, das, unserem Geschmack ferner gerückt, gleichfalls eine primitive Betätigung der Volkskomik repräsentiert. Dieses Mal begegnen wir einer Kunstform, die eine gewisse Entwicklung der Handlung und eine Art von geschlossener Abrundung aufweist, während jene Duette zwischen einer sich in ihrer aufgeblasenen Nichtigkeit entfaltenden Person und dem meist a parte zu den Zuschauern redenden Pulcinella an sich ins Unendliche fortgesetzt werden können. Hier im «Agon» ist ein Prolog von ungleich größerer Wichtigkeit als dort, wo mit der Selbstvorstellung des Kasperle eigentlich alle Bedingungen zum Spiel gegeben sind. Es gilt hier, den Zuschauer über den Sinn der Debatte, der vor seinen Augen vor sich gehen wird, im voraus aufzuklären. Gewöhnlich geschieht das in folgender, ganz primitiver Weise. Zwei Sklaven haranguieren mit einer Fülle von Witzen, sie seien nun gut oder schlecht, mit Prügeln und marktschreierischem Geschrei die Zuschauer; nachdem die Aufmerksamkeit erregt ist, tritt der eine vor und trägt das «Argumentum», den «Logos» vor,

indem er uns von einem seltsamen Menschen erzählt, den das Publikum von vornherein im Auge behalten soll. Der bildet die eine Partei des Spiels, die andere findet sich bald, und nachdem die Gegner sozusagen formiert sind, folgen breitausgesponnene Debatten, denen der eine der beiden Sklaven des Vorspiels — der andere ist verschwunden — als tertius gaudens assistiert, wobei er in der gleichen Weise, wie wir das vorhin beim Kasperlespiel beobachteten, den Kontakt mit dem Publikum wahrt und überall Gemeines und Lächerliches zur Glossierung seiner Akteure heranzieht. Jenes Sklavenvorspiel bezeichnet Aristophanes selbst in dem Wespenprolog als bis zum Überdruß abgedroschen. Eine noch bei Aristophanes kenntliche Weiterbildung hat auf jenen einen überflüssigen Sklaven verzichtet und von vornherein den Vertreter der einen Partei mit dem Prologsprecher, der zugleich Pulcinell sein muß, zusammen die Bühne betreten lassen. Es kann aber nun über alles mögliche debattiert werden, theoretisch-rationalistisch, oft unter Verwendung von Allegorien, etwa über Dinge wie Reichtum und Armut und ihre Bedeutung (Plutus, I. Teil). Oder der Gegenstand ist politisch-sozial, und es wird (Wespen I.) über Pro und Contra des Richterdaseins diskutiert. In den Fröschen mutzen sich Aischylos und Euripides ihre Schnitzer in der Dichtkunst auf, und es trägt ein jeder seine poetischen Grundsätze vor. Schließlich stoßen wir in den Rittern auf ein echt komisches Motiv aller Zeiten: Es wird eine schon selbst karikierte Figur wie Kleon durch eine maßlose Überbietung gerade dieser Karikatur, den Wursthändler, in weit ausgesponnenen Scheltreden und in ausgiebigen Klarlegungen ihrer bedenklichen politischen Grundsätze eingetrieben. Das Ethos der Figuren dieses Streitspiels ist himmelweit verschieden von dem der Kasperleszenen. Hier jenes oben charakterisierte eigentümliche Duett einer typischen Figur mit dem Kasperle, dort zwei Masken, die auf gleichem Niveau stehen und aufeinander einhauen, wobei die dabei stehende dritte Person (der sogenannte Demosthenes in den Rittern, Dionysos in den Fröschen, ein Sklave in den Wespen) für das komische Gleichgewicht sorgt. Auch in der metrischen Anlage zeigen sich sehr gewichtige Unterschiede, das Kasperlespiel kennt nur den Trimeter, das Streitspiel, abgesehen von dem Prolog, nur den Langvers. Manche der aristophanischen Stücke verzichten überhaupt auf ein solches Agonspiel (Acharner, Frieden), andere weisen eine eigenartige Komposition vor: Agon vor der Parabase, Kasperleszenen hinter der Parabase, in der man sehr zu Unrecht eine kanonische Normalform gesehen hat (Wespen, Vögel), wieder andere weisen in beiden Teilen die Anlage des Streit- und Disputspiels auf (Ritter). In der Möglichkeit der Verbindung dieser beiden in sich selbst geschlossenen und einheitlichen Gebilde zu sehr verschiedenen buntgemischten Kunstformen liegt das scheinbar Regellose der aristophanischen Komödie, liegt aber zugleich ein überaus starkes Motiv zur Weiterbildung nach einer organischen, einheitlichen Komödie. Denn alle

Vorbedingungen sind gegeben, scharf ausgezogene Charaktere, Anbahnung eines Konflikts, einer Intrigue, wenn man im späteren Sinne reden will, Austragung des Streites, Sieg der einen Partei, lustige Personen, Prolog, Schluß. Für einen Chor ist nirgends zunächst hier Raum, und damit kommen wir zur Besprechung einer schwierigen, vorhin schon angedeuteten Frage. Tatsächlich fanden sich die gleichen Spielgestaltungen auf nichtattischem Boden vor Aristophanes vor ohne jede Verbindung mit einem Chor, wie sie ja auch niemals aufgehört haben, von neuem in der Volksdramatik mit einer Art von Naturnotwendigkeit aufzublühen. Der Chor hat sich denn auch bei seinem Hinzutritt zu den beiden Spielformen vollkommen verschieden verhalten. Bei den Kasperleszenen stellt er nicht mehr als eine Art von Zwischenaktsbegleitung dar, die ohne Einfluß auf den Gang der Handlung eliminiert werden könnte. Bei dem Streitspiel dagegen wird er selbst in den Kampf und den damit verbundenen Parallelismus der Parteien sehr energisch einbezogen, und es entsteht dann jene komplizierte, von Zielinski im einzelnen charakterisierte «epirrhematische» Verflechtung der Schauspieler- und der Chorpartien. Viel wichtiger aber scheint mir ein dritter Gesichtspunkt zu sein, der die völlige organische Unvereinbarkeit des Chors mit den in allen Punkten mit ihm konkurrierenden Kasperlerollen zeigt: Beide reden für den Dichter und für sein Stück pro domo, beide gehen zu dem Publikum, wo immer es ihnen gut scheint, über, beide üben daher auch die namentliche Bescheltung. Woher ist also diese so völlig unorganische Duplizität der Gestaltung sonst zu erklären, wenn nicht eben aus einer Verbindung heterogener Elemente? Und hätte eine aus dem Chor organisch herausgesponnene Komödie nicht gerade an diesen selbst die einzelnen Typen herangebracht, nicht gerade durch ihn Prolog und Schluß sprechen lassen, nicht gerade ihn zum schalkhaft richtenden Narren der Parteien gemacht, anstatt für alle diese Dinge sich erst höchst eigenartige neue Entwicklungsmöglichkeiten zu schaffen? Im übrigen wissen wir von der eigentlichen Wesenheit des komischen Chors herzlich wenig und können nur soviel konstatieren, daß er zunächst, d. h. in den ältesten Komödien des Aristophanes, gegenüber jenen Trimeterszenen, in denen die Figur des Narren dominiert, eine große Zurückhaltung beobachtet. Daher die seltsame Erscheinung, daß immer da, und nur da wo eine Zwiesprache mit dem Chor statt hat, das Metrum sofort zu dem Langvers umgebogen wird. Im übrigen scheint es, als ob die von gelegentlichen persönlichen Hieben, wie sie in der Volksposse ja nichts Seltsames sind, doch immerhin verschiedene eigentümliche Wendung der altattischen Komödie zur öffentlichen Rüge in einem nicht nur zufälligen Zusammenhang mit dem Vorhandensein eines Chors steht, zumal wenn man erwägt, eine wie große Bedeutung ausgedehnte Rügelieder in der Parabase einnehmen. Danach hätte der Chor wie eine Essigmutter die ἰαμβικὴ ἰδέα in die Gattung hereingebracht, und mit ihm etwa zugleich wäre sie aus ihr wieder allmählich

herausgezogen worden. Es versteht sich von selbst, daß vom technisch-dramatischen Standpunkt aus das Vorhandensein oder Nichtvorhandensein von politischer Satire vollkommen bedeutungslos ist. Sie stellt nur ein Ingrediens dar, das eine schon bestehende Form in äußerlich freilich auffallender Weise belebt. Damit sind wir bei der Frage des Vorhandenseins der aristophanischen Spielformen vor Aristophanes. Was Epicharm, der uns als Repräsentant der dorischen Komödie besonders interessiert, anlangt, so läßt sich zweierlei bei ihm konstatieren: Das erhaltene Resümée einer seiner Komödien zeigt, daß hier, ganz ähnlich wie in den auffallend entsprechenden Wolken des Aristophanes, ein Mann vom Schlage des Strepsiades bei einem Doktor herakliteischer Weisheit in die Lehre gegangen war und sich, freilich in der auch bei jenem zu beobachtenden bockbeinigen Weise, die Lehre vom Fluß aller Dinge angeeignet hatte.* Daraus weiß er in ergötzlicher Weise Kapital zu schlagen, als ein Gläubiger den Wechsel, der ehedem ausgestellt war, präsentiert, als ein Parasit mit der Berufung auf eine «gestern» ergangene Einladung zum Mahle kommt. Hier gewahrt man deutlich Spuren jener losen, burlesken Szenen, die durch eine Pulcinellfigur zusammengehalten sind. Ebenso scheint alles darauf hinzuweisen, daß Epicharm jene volkstümlichen, auch unseren Altvordern vertrauten Debattenspiele kannte, die die Grundlage des aristophanischen Agons bilden. Der sizilische Dichter ließ Meer und Land über den Primat miteinander hadern, wobei sich beide ihre Vorzüge vorrückten.

Im Wespenprolog bezeichnet Aristophanes außer den beiden haranguierenden Sklaven auch den Fresser Herakles als ein Element «megarischer» Rüpelkomik. Damit stoßen wir auf eine zum mindesten stofflich eigenartige dritte Spielform, die unter den Dramen Epicharms einen überaus breiten Raum einnahm, die der mythologischen Parodie. Über ihre technische Anlage wissen wir nichts, Aristophanes führt gelegentlich Götter zu jenem charakterisierten Duettspiel mit einem Narren zusammen. Eigenartig ist die Einführung des Fressers Herakles — denn auch hier tadelt Aristophanes nur, was er selbst pflegt — in den Vögeln. War sonst die Einführung derart, daß er, wie die sonstigen abgefertigten Figuren, um die Freuden des den Schluß machenden Mahles geprellt wurde,** so wird hier der kulinarische Ausgang geradezu zu einer Art von deus ex machina, für die Teilnahme wird zunächst das Eingehen auf gewisse Bedingungen zur Voraussetzung gemacht, und zugleich kommt so Peithetairos zu seinem Mädchen, das ihm am Schluß zusteht. Hier gewahrt man einen neuen Ansatz zur Weiterbildung der primitiven Urform. So scheint die Annahme empfehlenswert, daß Attika für alle drei

* καὶ τὺ δὴ κἠγὼ χθὲς ἄλλοι καὶ νῦν ἄλλοι τελέθομες καὖθις ἄλλοι κοὔποχ' ωὑτοὶ κὰτ τὸν αὐτὸν αὖ λόγον.

** Ἡρακλῆς τὸ δεῖπνον ἐξαπατώμενος (Wespen).

Spielformen bei den Dorern im Debet steht. Mit gewissen Bemerkungen haben wir schon eine weitere Frage von vielleicht noch größerem Interesse, freilich auch von nicht geringerer Schwierigkeit angedeutet: die nach der Weiterentwicklung der aristophanischen Komödie zum klassischen Lustspiel. Die Schwierigkeiten liegen nicht nur darin, daß wir die Entwicklungslinien und die für die Folgezeit maßgebenden Motive der vielverschlungenen und komplizierten aristophanischen Gebilde nur schwer abzuschätzen vermögen, sondern auch in dem eigentümlichen Mißgeschick der Überlieferung, das uns zwischen Aristophanes und Menander resp. den römischen Nachahmern seiner Zeitgenossen, also gerade in der entscheidenden Zeit, eine empfindliche Lücke beschert. Und doch treten wir hier einer Frage von unvergleichlichem Reiz entgegen. Man erwäge nämlich: Die so überaus fesselnde Herausbildung «klassischer» abgerundeter Literaturformen aus primitiver Volkspoesie können wir bei den modernen Literaturen wohl kaum an irgend einem Beispiel rein studieren, da selbst wo an sich solche Keime kenntlich sind, die zwingende Macht der Renaissance den organischen Verlauf gekreuzt hat. Man denke an die Geschichte des modernen Dramas und daran, wie sich hier zickzackartig ineinanderschlingen kirchlich-kultische rituelle Motive, humanistische Imitation des Plautus und Terenz, Seneca, engelländische Komödianten und vieles andere nicht minder Disparate. Ebensowenig ist in den meisten Fällen auf antikem Boden dieser Prozeß zu fassen. Denn wo für unsere Kenntnis Epos, Lyrik und Tragödie beginnen, da sind sie bereits durch jahrhundertjährige Kunsttradition literarisch geläutert, und nur gewagte Hypothesen kühner Forscher führen uns auf nicht immer verbindlichen Wegen zu den volkstümlichen Anfängen der Ballade, des Volkslieds, des kultischen Mysterienspiels. Bei der Komödie nun liegt der Fall insofern ganz einzigartig, daß das perikleische Zeitalter seltsamerweise hier gerade die für die Folgezeit bestimmende, als kanonische Norm von nun ab festgehaltene Form noch nicht erreicht hat, vielmehr diese Gattung in einer völlig einzigartig dastehenden Gestalt pflegt, die in ihrer Kompliziertheit gewiß himmelweit von sogenannter volkstümlicher Kunstpflege entfernt ist, die aber trotzdem gewisse ganz primitive Keime noch deutlich sehen läßt. Man geht kaum zu weit mit der Vermutung, daß gerade die ungeheueren Schwierigkeiten, in die die Technik dieser Gattung auf attischem Boden durch die Verbindung zweier von Haus aus ganz heterogener dramatischer Formen mit einem mit ihnen selbst wieder vollkommen inkommensurablen Chor geriet, den ausgleichenden, klärenden Prozeß unverhältnismäßig lange verzögert hat. So hat die Komödie, was keiner Gattung sonst beschieden war, zwei Höhepunkte erlebt, die uns zunächst wie durch eine Welt getrennt scheinen. Den Weg von dem einen zum andern zu finden, ist nicht nur aus den vorhin angegebenen Gründen schwer, ihn überhaupt ernstlich zu erwägen, verbietet den meisten die seit Aristoteles, wie dieser wenigstens bei dem

Zustande der Überlieferung seiner Poetik verstanden werden mußte und noch muß, allen im Blute sitzende stoffliche Betrachtungsweise aristophanischer Kunst, die gar kein rechtes Interesse für so etwas wie eine Technik auch der altattischen Komödie aufkommen ließ. Nur so versteht man es, daß man kurzer Hand dekretierte, der Faden sei irgendwo abgerissen und es habe die Technik der Tragödie, wie sie bei Euripides etwa in verhältnismäßig geschlossener Ausgestaltung kenntlich ist, sozusagen sine beneficio inventarii, von dem Nachbargebiet Besitz ergriffen. Bewiesen ist das niemals worden, auch hätte es, die Richtigkeit der Sache vorausgesetzt, ohne eine Nachprüfung der anderen Möglichkeit einer endogenen, organischen Weiterentwicklung der Gattung der Komödie selbst überhaupt nicht ausreichend bewiesen werden können. Ich zweifle nicht, daß es noch einmal gelingen wird, gerade den entgegengesetzten Beweis für alles Wesentliche bündig und unzweideutig zu führen. Denn jeder neue Fund aus der neuattischen Komödie beschert neue Überraschungen nach der Seite einer kaum geglaubten Verwandtschaft mit der aristophanischen Komödie. Wir haben schon für drei so wichtige Dinge wie Chor, persönlichen Spott und Apostrophieren der Zuschauer uns gewöhnen müssen, eine ganz zögernde Entwicklung anzunehmen, die das Alte nur ganz allmählich abstößt, in gewissen Überresten sogar dauernd konserviert. Und ähnlich wird es mit allen übrigen Dingen gehen, zumal das bunte Komödienmaterial, das Plautus übersetzt hat, bei weitem nicht so einheitlich technisch gestaltet ist, daß lockere Fügung immer ein Zeichen für Kontamination zweier Vorlagen wäre. Einstweilen aber läßt sich dieser so überaus reizvolle organische Verlauf von Fügungen, die dem Primitiven noch relativ nahe stehen, zu Elementen komischer Technik, die uns selbst aus jedem Theaterbesuch und, wenn wir rückwärts gehen, aus der Geschichte des modernen, des römischen und des neuattischen Lustspiels vertraut sind, nur in einigen Linien verfolgen. Die Tragödie scheidet dabei überhaupt aus. Damit wird natürlich nicht geleugnet, daß im einzelnen Fall die Parodie eines tragischen Sujets oder Einzelheiten der tragischen ἀναγνώρισις, Ausgestaltungen der Wiedererkennungsszenen, als bestimmend nachgewiesen werden können.

Vollkommen zu überblicken ist dieser organische Verlauf beim Prolog. Die beiden volkstümlichen Gestaltungen bei Aristophanes (Kasperleselbstvorstellung und zwei haranguierende Clowns) weisen schon alle Elemente, die für die spätere Entwicklung einzeln oder insgesamt wichtig sind, auf: Bitte um Ruhe und Aufmerksamkeit, Angaben über Titel und Inhalt des Stücks, scherzhafte Hereinbeziehung der Zuschauer, captatio benevolentiae, Lob des eigenen Dichters und seiner Kunst, Tadel der Konkurrenten und Charakterisierung ihrer Leistungen als abgedroschener Plattheiten, Offensive und Defensive, literarische Kritik. Am letzten Punkte der Entwicklung bei Terenz finden wir grade die Prologe überwiegend mit Polemik angefüllt. Damit hat diese

Gattung nur fortgesetzt, was ihr schon in den Acharnern, Wespen und Fröschen eigentümlich war. Bei den römischen Szenikern fügten sich die Angaben über das griechische Original und seine Bearbeitung sehr gut in diesen allgemeinen Zusammenhang, wiewohl rein stofflich betrachtet natürlich nichts Entsprechendes im Vorbild stehen konnte. Eine Veränderung erfolgte in der Geschichte des Prologs allerdings insofern, als dieser schließlich auch äußerlich von dem Stücke getrennt wurde und einem eigens dazu eingeführten Sprecher oder einer allegorischen Figur überwiesen wurde. Frühere Stadien werden in Stücken repräsentiert, wo eine handelnde Person den Prolog spricht (z. B. Amphitruo), manchmal sogar nicht am Anfang, sondern nach Ablauf der Einleitungsszenen (Miles gloriosus, Cistellaria). Bei Aristophanes waren es nun ja durchweg Personen des Stückes selbst, aber immer doch solche, die ihrer Natur nach dem Publikum nahestanden. Sie bewahren ja auch fernerhin ihre burlesken Rollen. In den Acharnern hält der Narr des Stückes, Dikaiopolis, nach einigen Szenen zweimal Reden an das Volk, die ganz den Charakter terenzischer Prologe tragen: Bericht über erlittene Unbill, Zurückweisung von Angriffen, Verteidigung des Dichters und seiner Kunst. Ähnlich findet sich auch in den Worten des Demosthenes der Ritter die Stelle 225 ff., die an die Conférenciersrolle erinnert, die ja gerade derselben Figur bei Beginn des Stückes zugefallen war. Demosthenes stellt hier den Chor und den Kleon vor, der nicht porträtähnlich wiedergegeben ist, in Verbindung mit einem fein angelegten Lobe der Zuschauer.* Ähnlich gibt Mercurius im Prolog zum Amphitruo Winke zur Unterscheidung der Doppelgänger dieser Verwechslungskomödie. Daß zwischen Prolog und Parabase so weitgehende Verwandtschaft herrscht, hängt eben damit zusammen, daß die Prologsprecher in der altattischen Komödie die Narren des Spieles sind, deren Rollen in vielen Dingen, wie schon vorhin ausgeführt worden ist, zu dem Chor in dem Verhältnis der Duplizität und des Parallelismus stehen.

Wie der Anfang, so ist auch der Schluß des Spiels im wesentlichen derselbe geblieben. Auch die neue Komödie läuft in ein Hochzeitsmahl aus. Bei Terenz heißt es gelegentlich ganz schablonenhaft am Ende: «Laßt uns nunmehr hineingehen zur Mahlzeit» oder es heißt bei Plautus: Agedum eamus nunc comissatum. Ganz üblich seit aristophanischer Zeit (Frieden, Ekklesiazusen) ist es, dazu die Zuschauer selbst mehr oder weniger ernsthaft zu laden (Stichus, Rudens, Pseudolus). Ursprünglich wurde ja die Wirkung des erotischen Kasperlemahles am Schlusse gewaltig gesteigert durch die Reliefwirkung der vorausgegangenen Abfertigungen der gewohnten Typen (man beachte den Parallelismus Lamachos-Dikaiopolis in den Acharnern). Und so untersuchen wir zunächst die Nachwirkung dieser Szenen. Im Stichus des

---

* καὶ μὴ δέδιθ᾽· οὐ γάρ ἐστιν ἐξῃκασμένος.
ὑπὸ τοῦ δέους γὰρ αὐτὸν οὐδεὶς ἤθελεν
τῶν σκευοποιῶν εἰκάσαι· πάντως γε μὴν
γνωσθήσεται· τὸ γὰρ θέατρον δεξιόν.

Plautus findet sich in auffallend breiter Anlage das alte Motiv, das uns schon bei Epicharm begegnete, einen Parasiten durch Hohnreden und überlegene Ironie (453 ff., 579 ff.) heimzujagen. Ähnlich wird anderwärts der Schlußtriumph des Zechens, Schmausens und Liebens unterstrichen durch die Verhöhnung eines dabeistehenden jämmerlich geprellten Menschen (des Kupplers Lycus im Poenulus, des Kupplers Dordalus im Persa).

Besonders zu beachten ist ein eigentümliches Nebeneinander von Herr und Sklave und ihre dramatische Konkurrenz vom Standpunkt der Ökonomie des Spieles aus. Die ersten Ansätze dazu sind schon bei Aristophanes kenntlich, in den Fröschen und im Plutus, also in den späteren Stücken. Je mehr die komischen Hauptfiguren sich dem Charaktertypus des späteren Senex pater, des alten Familienvaters der Komödie, nähern und je mehr die ursprüngliche lockere Komposition zugunsten eines Intriguenspiels überwunden wird, um so mehr tritt eine gewisse Unsicherheit der Rollenführung von Herr und Sklave ein, die beide ja ursprünglich in freilich noch geschlossenen Spielformen Lustigmacher abgeben konnten. So ist Xanthias im ersten Teile der Frösche der Narr, Dionysos im Agon des zweiten, so teilen sich Karion und Chremylos in die lustigen Abfertigungsszenen des zweiten Teiles des Plutus. Der wiederholte scherzhafte Rollentausch des Dionysos und des Xanthias in den Fröschen ist ein Symbol dafür. So erklärt sich ein mehrfach begegnender Parallelismus dieser Art in der neueren Komödie: Im Stichus ist zwar von dem Gastmahl der Herrn viel die Rede, die Komödie selbst weist ihnen aber nur die Abfertigungsrolle zu und überläßt das Gelage- und Hochzeitsmotiv den Sklaven. Dieser letzte Akt ist, wie zahlreiche unverkennbare Entlehnungen aus der Vorlage beweisen, durch und durch griechisch. Ähnlich ausgedehnte und breit ausgeführte Gelage weisen die Schlüsse der Asinaria und des Persa auf, wiederum schimmert das griechische Original in zahlreichen Wendungen durch. Ein besonderer Schlußeffekt ist die Ausschließung einer scheinbar zur Teilnahme schon prädestinierten Figur. Die Wirkung der Abfertigungsszenen ist hier noch gesteigert. So wird der Alte in der Asinaria von seiner Gattin plötzlich energisch nach Hause zitiert, wiewohl Küsse, Mahl und Zechen winken. Man denke an das so jäh gestörte Schäferstündchen am Ende der Thesmophoriazusen des Aristophanes, an die furchtbare Enttäuschung des Miles gloriosus, der zum Brautbett charmant geladen und zum Schluß fast kastriert wird. Andererseits aber kann die Hochzeitsfeier am Schluß, wie in den Vögeln des Aristophanes, als eine dea ex machina verwendet werden, die renitente Leute, wie dort den Herakles, gefügig macht. Die widerstrebende Partei hat noch eine Fülle von Bedenken, alles das wird aber niedergeschlagen, wenn Bratenduft in die Nase sticht, die Becher klingen oder zärtere Triebe sich regen. So werden in den Bacchides des Plautus am Ende die dupierten und natürlich aufs höchste entrüsteten Alten zunächst von der Gastmahlpartei durchgehechelt (1117 ff.), dann aber schließlich auf eben diese Weise gewonnen.

So ist auch die Lösung des Konflikts im Pseudolus in dieser ganz primitiven, durch alten Usus geheiligten Form vollzogen.

Fast am interessantesten für unsere Zwecke ist die Casina des Plautus. Zweifellos ist ja der altattische Agon der Ausgangspunkt für die Intrigue des Lustspiels. Wo das faire l'amour Hauptsache geworden ist, wird von Anfang an schon um das Mädchen gestritten, das bei Aristophanes erst am Schluß eingeführt wird. So ist der erste Teil der Casina, die Losung um Casina zu verstehen. Man denke auch an die neuerdings zum guten Teil wieder aufgefundenen Ἐπιτρέποντες des Menander. Die Casina steht auf jener Stufe der Komposition, wo noch jene Duplizität Herr—Sklave überaus deutlich ist. Olympio ist ja nur der vorgeschobene Bewerber, der alte Lysidamus ist der eigentliche Akteur und erhofft das ius primae noctis. Die Abfertigungsszenen fehlen ganz. Das Mahl wird nicht auf die Szene gebracht, aber in breiten Ausführungen besprochen. Das Hochzeitsmotiv dagegen ist mit einem fast mehr als aristophanischen Reichtum der Erfindung behandelt. Man lese zum Vergleich den Schluß des Friedens und der Vögel. Und zwar ist jene Form der Dupierung gewählt, die besonders deutlich an den Schluß der Thesmophoriazusen erinnert. Das vermeintliche Mädchen ist ein Mann. Genug Gelegenheit zu ungeheueren weitausgesponnenen Zoten. Diphilos, der Autor des Originals, der Κληρούμενοι, stand überhaupt in vielem der altattischen Komödie besonders nah. Wir erkennen in dem Trümmerhaufen der Fragmente dieses Dichters eine beachtenswerte Vorliebe für persönlichen Spott, Schilderungen von Zechgelagen nach Komment (vgl. Acharner), Gastgelage mit Hetären, abgefertigte Parasiten. Nirgends ist so breit als in der Casina die Ausführung des altüblichen Hymenaeusgesangs, der Fackelbegleitung, der Liebeswerbungen deutlichster Art, der plumpsten erotischen Deutlichkeit. Um so wirkungsvoller hebt sich von diesem Hintergrund die schließliche Prellung ab, die uns in beabsichtigter doppelter Ausführung für Herr und Sklave getrennt ausgebreitet wird. Mehr und mehr wird sich, zumal mit jedem neuen Fund, die Entwicklungsgeschichte des Lustspiels noch über diese Andeutungen hinaus klären. Möge der Leser selbst bis in die modernen Schwänke hinein das verfolgen, was wir hier als Streit, Charakterrollen, Abfertigung, deus ex machina, Schlußtriumph mit kontrastierender Schlußdupierung charakterisiert haben. Wir durften aber hier mit gutem Gewissen ausführlich sein. Handelt es sich doch zwar nicht um eine Nachwirkung des einen Aristophanes, wohl aber um eine solche seiner Gattung, oder eigentlich nicht um eine Nachwirkung, sondern um viel mehr, um ein selbstverständliches Weiterleben, das nur gewissen notwendigen Entwicklungsprozessen ausgesetzt ist, die es in ihren bestimmenden Motiven zu verstehen gilt.

Jene ἰαμβικὴ ἰδέα, jene politisch-soziale Tendenz, die so lange als charakteristisches, wo nicht einziges Kennzeichen der Gattung galt, erscheint uns nunmehr als ein zufälliges Ingrediens einer allgemeingriechischen Komik. Seine

Einfügung in die literarische Grundform zu studieren ist eine unendlich viel dankbarere und befriedigendere Aufgabe als die Frage nach der Berechtigung dieser oder jener Verspottung. Lassen wir ab davon, derartige Dinge in einer breiten Kannegießerei zu erörtern. Denn Aristophanes hat nicht die allermindeste außerhalb seiner komischen Welt- und Menschenbetrachtung liegende Absicht. Seine persönlichen Interessen als die des Dichters führt der Narr, an dessen Charakter die Bemühungen aller Wichtigtuer kläglich scheitern. Denn die Dikaiopolis, die Strepsiades, die Trygaios usw., die uns ein törichtes Gerede als Symbole des athenischen Volkes oder der athenischen Landbevölkerung ausgeben will, lassen alles Erhabene einfach an sich abfließen und sind immun dagegen durch ihre eigenartige seelische Atmosphäre, die in gleicher Weise Raum hat für den faustdicken Grobianismus des von des Gedankens Blässe nicht angesteckten Dümmlings und für den feinen Skeptizismus des attischen Humoristen, der sehr wohl bei allem menschlichen Gebaren die schwache Seite zu finden und auszubeuten weiß. Gewiß wünscht nun der Dichter nichts sehnlicher, als daß alle möglichst rasch den aufgezeigten Defekt ausbessern und sich zu seiner Ansicht bekehren? Sie hätten zunächst, wenn das wirklich so wäre, ein Recht darauf, eben die Stellung des Dichters zu erfahren. Aber gerade hierbei kommen wir auf eine äußerst merkwürdige Frage. Man hat gesagt, Aristophanes ist der Anwalt der alten Zeit, des alten, heldenzeugenden Athen, und es war gerade sein Fehler, die Gegenwart an ein nun einmal entschwundenes und bei völlig veränderten Daseinsbedingungen unerfüllbar gewordenes Ideal zu verweisen. Wer so spricht, muß sich niemals in der Rolle eines humoristischen Zuschauers befunden und als solcher den psychologischen Prozeß des Reliefgebens am Objekt der eigenen Person erfahren haben. Wer das theatrum mundi mit allem seinem faulen Kulissenzauber, seinen Schminktöpfen, seinen Pappdeckelsäbeln, seinen auswattierten Busen und Hüften, seinen Beinschienen und Schmachtlocken, seinen Heldentenören und Naiven beobachtet, dem mag wohl manchmal die Galle der Indignation ins Blut geraten. Es scheint, daß auch der geistige Organismus zu seiner eigenen Selbstbehauptung so etwas wie ein Serum dann von Fall zu Fall präpariert. Hierin aber den wirklichen sucus et sanguis des Komikers erblicken kann nur der eben selbst agierende und daher einer solchen Persönlichkeit ratlos gegenüberstehende Mensch. Ein anderer wird gar bald gewahr werden, daß die Werte, die er in sich aufsteigen fühlt, nur ganz relativen Ursprungs sind und ihm als Schutzwaffen in seinem Kampf um die Selbstbehauptung dienen. Es ist der Humor selbst, nicht Aristophanes, der in dieser Beschränkung etwas Konservatives von Haus aus an sich hat. Daß andererseits Aristophanes selbst durchaus in seine Zeit hineingehört mit ihrem sophistischen Skeptizismus, ihrem Hang zur geschmackvollen Behaglichkeit, ihrer geistigen Beweglichkeit und ihrem locker sitzenden Witz, davon haben selbst die Hegelianer etwas gemerkt. Die alte Zeit ist ihm nichts weiter als eine

gelegentliche Folie der komischen Betrachtung der Gegenwart, zu beurteilen nach Art jener ähnlichen Erscheinung, daß die volkstümliche Komik aller Zeiten und Völker ihre Figuren gern, wie ja auch Aristophanes und seine altattischen Konkurrenten, vor den Hintergrund des Märchenlandes und der Traumphantastik eines Schlaraffenlandes stellt. Auf diesem Wege ist durch die Aufhebung der normalen, natürlichen Bedingungen des Daseins den Charakterfiguren eine unausschöpfbare Fülle von Möglichkeiten gegeben, sich von ganz unerwarteten Seiten zu zeigen. So lachen wir ja auch oft über unsere Träume, wenn unsere Bekannten da in einer ihnen vollkommen fremden Umgebung doch überraschend genau im Sinne ihres Charakters handeln und reden. Unser Traumgenius hat hier hinter unserem Rücken comoediam agiert, die Kulissen geschoben und die Histrionen geladen.

So hilft es wirklich nichts, trotz aller Weisen tief= und hochgelahrt, der Komiker läßt uns völlig im Stich, wenn wir an ihn mit der Frage nach einem positiven Lebensideal herantreten. Gar philiströs ist nun auch, um einen weiteren Gesichtspunkt heranzuziehen, die Auffassung, als ob der Komiker nur das Zuviel, das Outrierte im menschlichen Tun als lächerlich vor Augen stelle. Freilich mögen uns seine Personen, gemessen an den Erscheinungen des Alltags, als nach der Seite der Karikatur hin stilisiert erscheinen, dem tiefer Blickenden aber kann es nicht zweifelhaft bleiben, daß gerade das jeweilen Wesentliche und Charakteristische, das konsequente Verfolgen einer bestimmten Sinnesrichtung getroffen wird. Als völlig sinnlos und ungereimt müßte nicht minder eine gemäßigte Verfolgung jener Ziele in bescheiden bürgerlichem Rahmen erscheinen. So hat die Komödie nicht zu fürchten, daß sie eines Tages Hungers sterben muß, wenn nämlich alle Narren nun auch wirklich ihre Narretei ihr zuliebe einstellen wollten. Denn es wird eben der Komödie jedwedes Agieren in irgendwelcher Richtung zur Narretei, zur Illusion. Einer schillernden Seifenblase, einem bunten Phantom jagt von vornherein der nach, der sich anschickt, das Warum der Dinge zu ergrübeln. Da lobt sie sich, ermüdet durch das alle Kraft und allen Saft aus den Menschen heraus=treibende Analysieren der ethischen Begriffe, durch das nimmer endende, überall nur Probleme sehende und nirgends zu Taten drängende Gerede, die biederen Recken der Vorzeit, die eine gewisse Sicherheit des sittlichen Urteils ihr eigen nannten und, ohne durch irgendwelche Hemmungen der Reflexion behelligt zu werden, frisch=fröhlich auf jeden losschlugen, der ihre Kreise störte. Wer es aber nun wirklich diesen nachtut und mit Schwert und Schild zur Verteidigung seines Landes hinausstürmt, ach! der ist in nicht geringerem Grade ein Ritter der Seifenblase. Sofort werden alle Werte des behaglichen Philisterdaseins gegen ihn mobil gemacht. Statt sich krumm und lahm um einer Marotte und um des eigenen Ruhms willen schlagen zu lassen, da ist es doch schon besser, beatus post fornacem zu sitzen und leckere Wachteln zu braten. Die lieblichsten Ehren fallen dem zu, der im Zechen sich als

Held bewährt, der schönste Triumph winkt im Lager der Aphrodite. Allen politischen und sozialen Reformern haftet eine gewisse Lächerlichkeit an, wenn sie an den tatsächlichen Verhältnissen gemessen werden. Es ist nicht eben schwer, die widersinnigsten Komplikationen auszudenken, wenn man ihre Einfälle in die vorhandene Ordnung der Dinge einbezieht, zumal wenn man das ganze Register der überhaupt möglichen menschlichen Schwachheiten zieht. In diesem Widersinn wühlt der Komiker mit dem äußersten Behagen herum.

Von diesen sozialen und politischen Reformideen wird nicht selten einiges schließlich auch tatsächlich zur Erfüllung, zur Einordnung in den staatlichen Organismus kommen. Sofort verliert es jenen Widersinn, der ihm nur dann anhaftet, wenn es eben von Leuten vertreten wird, denen noch nicht die Möglichkeit der Ausführung gegeben ist und die deshalb, auf der Treppe stehend, mit umso gewuchtigeren Phrasen und mit volltönendem Pathos ihre äußerlich schwache Position kompensieren müssen. Es fällt nun aber der Komödie nichts weniger ein als das, der tatsächlichen Politik der Zeit, die also wenigstens nicht von vornherein als absurd und utopisch empfunden wird, ihr Votum zu leihen. Gerade hier kommt sie aus dem Narrenbrennen gar nicht heraus. Nur ist der Standpunkt des komischen Beurteilers hier nicht, wie dort, von selbst gegeben, sondern von dem Einzelmaterial erst abhängig, weshalb sich allgemeinere Beobachtungen weniger leicht geben lassen. Häufig besteht die Komik in der Zurückführung aller hochpolitischen Maßnahmen sowie des gesamten Auftretens der führenden Männer auf natürliche, womöglich gemein egoistische und ordinäre Motive oder wenigstens auf chimärische Ausgeburten einer wichtigtuerischen Donquichoterie. Aristophanes hatte es besonders zu tun mit der Demokratie, die gelegentlicher politischer Schwankungen ungeachtet im wesentlichen das Heft in der Hand hatte. Hier bot sich ein dankbarer Vorwurf in der Verspottung der aus dem Volke hervorgegangenen Demagogen. Das Volk selbst ist unter sich ganz davon überzeugt, daß ein jedes Mitglied des Standes nur immer nach den durchsichtigsten und allerpersönlichsten Motiven handelt, verlangt aber merkwürdigerweise von den führenden Schichten und Männern strengste Intaktheit, Askese, Hingabe an die Ideale der allgemeinen Wohlfahrt, Dienst für die Gesamtheit usw. Die Führer selbst sind genötigt, ihren Aktionen das stets nötige ethische Pathos gerade durch die stete Berufung auf jene Dinge zu geben. Weniger leicht wird es gelingen, der Windigkeit dieser hohlen Phrasen auf die Spur zu kommen, wenn sie von Angehörigen streng abgeschlossener Stände mit altererbtem Brauch des Herrschens als selbstverständlich Tag aus Tag ein jedweder Unternehmung beigemischt werden. Ein überaus lustiges Bild aber ist es, Gevatter Schneider und Schuhmacher, deren Lebenssphäre ja jedem Volksgenossen genau bekannt ist, nun plötzlich sich gar groß und wichtig gebärden zu sehen. Daher die starke Wirkung der Ritter des Aristophanes gerade noch für unsere Tage. Wir kommen zu einem weiteren

Objekt des Komikers, zu den Dichtern. Der approbierte Klassiker wirkt unter allen Umständen altfränkisch und muffig. Sein Sprachgebrauch weist gewisse Eigentümlichkeiten auf, die ehedem durch die Atmosphäre der Zeit oder durch eine bestimmte literarische Tradition ihren Kurs hatten, die aber notwendigerweise späteren Ohren bei dem Wegfall solcher Bedingungen hohl erklingen. Aus dieser Quelle scheint das freundliche, überlegene Behagen zu stammen, mit dem wir die Urkunden alter Zeit mustern. Dazu kommt noch ein wichtiges Moment anderer Art: Die besondere Konstellation einer jeden Kulturepoche bedingt ein besonderes Werturteil, ein besonderes Pathos, ein besonderes Ethos des Poeten, das zugleich durch eine bestimmte Gegnerschaft schärfer umrissen wird. Mit veränderten Kulturverhältnissen verlieren auch diese Werturteile ihre eigentümliche Kraft. Was für den mitbeteiligten Zeitgenossen der höchste und letzte Ausdruck seiner eigenen Stimmungen und Wünsche war, wird dem aus diesen Zusammenhängen herausgerissenen Epigonen zur schönklingenden Moralphrase. Was der Dichter so an pädagogischer Brauchbarkeit gewinnt, verliert er bei ernst denkenden Männern, denen mit einem Sonntagnachmittagspathos nicht gedient ist. Aus diesen Verhältnissen heraus erklärt es sich, inwiefern der klassisch und altbacken gewordene Poet dem Komiker zum Stichblatt werden kann. Dem modernen Zeitgenossen gegenüber ist er von vornherein anders eingestellt. Auch mancher poetischen Schönheit ist nur eine kurze Siegesfrist beschieden zwischen der Zeit, wo sie als absurd, und der, wo sie als platt empfunden wird. Ein jeder, dem wirklich die göttliche Ader im Innern pocht, war einmal ein Neuerer in poeticis. Da die eigentliche Domäne des Poeten, das Menschenherz mit allen seinen Wünschen, Hoffnungen, Siegen und Niederlagen, im wesentlichen zu allen Zeiten die gleiche ist, so handelt es sich hier vor allem um Fragen des Stils. Die Geschichte der Dichtkunst aller Zeiten zeigt in nimmerendendem Wechsel ein Abstreifen alter Formen, die wie leergewordene Hülsen weggeworfen werden. Es liegt in der Natur der Poesie, daß die Entladungen des mit heiligem Wahnsinn erfüllten Herzens eine starke Tendenz zur Stilisierung, zur mehr oder weniger fest normierten Bindung haben, von der primitiven Stufe eines durch stete Wiederholungen von Worten und Rufen eintönigen Indianergesanges an bis zur höchsten Stufe einer Kunstdichtung, die mit dem äußersten Raffinement die letzten Schwingungen einer sensiblen Psyche mit dem restlosen Aufgebot und der rhythmischen Ausnützung einer reich differenzierten Kultursprache in einer scharf geschliffenen Form zum Ausdruck bringt. Eine Weile vermag strenge poetische Selbstzucht mit dem in einer Art schulmäßiger Tradition überkommenen Stil zu wirtschaften, dann erweist sich doch immer wieder die Fülle der Gesichte und die Gewalt der persönlichen Spannungen als stark genug, die Überlieferung zu brechen und in neuen Tönen zu singen, denen dann freilich wieder ein gleiches Schicksal beschieden ist. Erst an zweiter Stelle möchte

man für die Entwicklungsgeschichte der Dichtkunst die neuen stofflichen Inhalte in Rechnung bringen, die eine jede Zeit in ihren besonderen geistigen Strömungen der Dichtkunst zur Verfügung stellt und die eine Stilisierung bisher überhaupt noch nicht erfahren haben. Ihre Einbeziehung in den Poetenhaushalt füllt jedesmal eine Übergangszeit aus. Der Komiker hat sonach in dem poetischen Neuerer ein ähnliches Arbeitsfeld wie in dem politischen Reformer, in dem er den Widersinn ausnutzt, das dem zunächst unorganisch an das Alte herantretenden Neuen anhaftet. Von seinem Finger berührt erklingen gleich hohl die leeren Hülsen der alten Dichtung, zu deren Inhalt die Mitwelt ein lebendiges Verhältnis nicht mehr hat, und die Deklamationen der Neueren, mit denen sie versuchen, einen neuen Stil, für alte oder auch neue Inhalte, sich erst zu schaffen. Wiederum bedient er sich hier des dankbaren Mittels des Reliefgebens. Der gesunde Menschenverstand lächelt zwar über die Trompeterei aus der Großväterzeit. Aber die gute, alte Zeit hat doch zum mindesten den Vorzug, daß sie überhaupt existiert hat. In ihr und an ihr werden unzählige Werte der Pietät, der Sehnsucht, der Verehrung lebendig, an ihr erbaut sich jedwede Unlust neuerer Tage. Die Dichter dieser Epoche sind gleichsam das Orchester für die Bühne, auf der sich all das Große und Herrliche abgespielt hat, das man, selbst wenn es nicht existiert hätte, erfinden müßte, um aus der Misere des Alltags herauszukommen. Daher die gewaltige Reliefwirkung Aischylos und Euripides. Die Neueren haben freilich noch nichts aufzuweisen. Elende Nörgler und Grübler mit schwachen Lenden und seichtem Gerede brüten sie im Scheine des Studierlämpchens. Was hier dem Dichter zu Hilfe kommt, ist im Grunde der recht philiströse Respekt vor der Aktion selbst, vor dem mit Erfolg gekrönten Bemühen, dem Tatsächlichen. Man versteht aus dem Gesagten ohne weiteres, um wieviel dankbarer für den Komiker die Verspottung des neuernden Zeitgenossen sein muß. Daher die furchtbare Verachtung des Euripides, daher die Wertschätzung des Aischylos, die uns die Aristophanesinterpreten aufreden wollen. An den Elementen des religiösen Denkens kühlt der Komiker umsomehr sein Mütchen, als ja das Volk selbst in einer Art Entlastung seiner religiösen Furchtvorstellungen beim ausgelassenen Fest mit seinen eigenen Helfern in der Not Schindluder treibt, ohne sie in ihrem Wesen antasten zu wollen. Hier liegt ein überaus dankbarer Stoff vor. Der Widerstreit der anthropomorphischen Elemente im religiösen Denken mit den sonstigen Funktionen der höheren Wesen, das Vorhandensein alter Schichten längst sinnlos gewordener Bildungselemente, die die Religion durch den ihrer Natur innewohnenden Hang zur konservativen Starrheit gleichwohl weiterschleift, der Zwiespalt des höher entwickelten Menschen, der seine sittlichen Ideale in die höheren Wesen hineinträgt, denen diese ursprünglich natürlich völlig fremd waren, alles das bietet unerschöpfliche Gelegenheiten zu komischen Widerstreiten, wobei ein gut Teil der komischen

Wirkung von vornherein gegeben ist in der schauspielerischen Wiedergabe durch einen Menschen. Es wäre sehr verkehrt, die Komödie deshalb zu einer Schrittmacherin irgendwelcher antireligiöser Bewegung, zu einer Befürworterin irgendwelcher religiöser Weiter- und Höherentwicklung zu machen. Alle die, die durch derartige Versuche aus der unerträglich gewordenen Fülle der Probleme herauszukommen suchen, verfallen ihrem Spott als eitle Fante. Sie weiß sich auch hier das nötige Licht zu borgen: Sie wird auf einmal ganz schlicht, naiv und kindlich und spielt die ruhige Sicherheit des mit der Gottheit in gutem Einvernehmen lebenden Biedermanns gegen jene albernen Phantasmagorien und gegen jene die sittliche Balance erschütternden Begriffsspaltungen aus. Man möchte fast sagen, daß ein solcher Versuch ihr ins Handwerk pfuscht. Sie selbst weiß am besten, von welchen Gesetzen das Menschenpack gelenkt wird, wie ein jeder sein Krämchen recht und schlecht besorgt und auf sich regnen läßt, mag dabei nun Zeus durch ein Sieb pissen oder darin ein kompliziertes naturgeschichtliches Phänomen zu erkennen sein. Also: Frau Komödia schweigt, wenn wir sie mit der Frage bedrängen: «Wie hältst du's mit der Religion?»

Warum lachen die Menschen und welches sind die psychologischen Grundlagen des Komischen? Ist die Kunst, wie man mehr und mehr im Gegensatz zu der früher beliebten transzendenten Spekulation zu glauben geneigt ist, nur im Zusammenhang mit dem Selbsterhaltungstrieb des Individuums zu verstehen, so macht doch die Anwendung dieser allgemeinen Formel auf das spezielle Gebiet des Komischen wegen der hier waltenden kaum zu überblickenden Kompliziertheit und Verschiedenheit der Bedingungen ganz außerordentliche Schwierigkeiten. Vieles sonst erklärt sich in seinen primitiven Anfängen recht wohl als motorische Entladung irgendwelcher im unmittelbaren Lebenskampf nicht restlos aufgebrauchter und verwendeter Spannungen, und wir mögen recht wohl eine Beziehung herzustellen zwischen dem Schrei der Klage, in der sich die in ihrer Qual fast gesprengte Brust Luft macht, zwischen dem Jauchzer überquellender Freude und späteren lyrischen Formen. Der Liebende muß es sich gefallen lassen, daß wir die sublimsten und vergeistigsten Entladungen seiner physiologischen Spannungen dem Gezirpe, Gezwitscher, Gequake und Gebrülle seiner Brüder in Feld, Wald und Wasser vergleichen. Den Rhythmus der Arbeit unterstützen entsprechende Arbeitslieder. Aber gerade bei unserer Frage scheint die Erkenntnis der primitiven Genese burlesker Komik recht wenig beizutragen zum Verständnis der Stimmung eines Menschen, der Aristophanes, Rabelais und Sterne zu lesen wert ist. Die populäre Auffassung, daß das Gefühl eigener Superiorität dabei im Spiel ist, ist ein vernünftiger Ausdruck dafür, daß die stete Beziehung zur Selbstbehauptung ein Postulat für jeden Erklärungsversuch bleiben muß, so wenig zunächst auch in dieser Form mit ihr anzufangen ist. Um von den primitiven Anfängen auszugehen, so wird man schwerlich von Komik

schon da reden dürfen, wo unmittelbar mit der mimetischen Darstellung irgendwelchen Vorgangs allerdings die Empfindung einer Lebenssteigerung zusammenhängt, wohl aber da, wo, was überaus leicht bei jeder ja notwendig unvollkommenen Nachahmung eines Prozesses geschieht, an sich Ernstes gerade durch zufällige Nebenwirkungen des Spieles ins «Komische» gewendet wird. Man denke an die Herausbildung der Salbenkrämerszene im mittelalterlichen Mysterienspiel, wo der Ausgangspunkt, der Wunsch, den Salbeneinkauf der Frauen recht plastisch zu gestalten, im Ernste notwendig die Keime der Komik barg. Damit sind wir bei dem in allen Definitionen der Komik wiederkehrenden «Kontrast» angelangt. Lessing[113]) setzt ihn an zwischen Mangel und Realität, Jean Paul faßt ihn als den von Mittel und Zweck, Schopenhauer[114]) zieht das Gebiet des Logischen heran und sieht den Ursprung des Lächerlichen in der paradoxen Subsumption eines Gegenstandes unter einen ihm heterogenen Begriff, so daß also das Lachen die plötzliche Wahrnehmung dieser Inkongruenz bezeichnet. Kant[115]) redet in diesem Zusammenhang von der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts. Nach Lipps[116]) schrumpft ein Erhabenes oder ein sich erhaben Gebärdendes plötzlich zusammen. Diese keineswegs untereinander unverträglichen Definitionen veranschaulichen hinreichend die Sache, viel schwieriger aber ist die weitere sich notwendigerweise anschließende Frage, in welcher Beziehung denn das Wahrnehmen eines solchen, wie immer auch im einzelnen in Worte zu fassenden Kontrastes zu unserer Selbstbehauptung steht, welches überhaupt seine Einordnung in unsere psychophysische Struktur ist. Die Antwort ist schwerlich in eindeutiger Weise möglich, so bestechend auch die von Lipps vorgeschlagene Lösung ist: Ein gewaltiges Maß von Aufmerksamkeit und Erwartung wird zunächst konzentriert auf einen Gegenstand, dann aber verfügbar und frei. «Ein Nichtiges, das heißt zur Aneignung seelischer Kraft aus eigener Energie relativ Unfähiges, gewinnt erst in Verbindung und durch Verbindung mit einem Bedeutsamen, das heißt zu dieser Aneignung seiner Natur nach Fähigem, Raum oder Luft in dem Gedränge der seelischen Vorgänge und erfreut sich dann für eine Zeitlang der Möglichkeit freier Entfaltung und Selbstbehauptung in dem Raum, der nach Verschwinden des Bedeutsamen ihm allein zur Verfügung bleibt». Es herrscht so ein Überschuß der mobil gemachten, psychischen Kraft über die faktische Inanspruchnahme und ein Hin und Her zwischen dem mich noch beschäftigenden Ausgangspunkt und dem Zusammenbruch. Es wäre vermessen, in dieser komplizierten Frage den Anspruch einer endgültigen Erklärung zu erheben. Man gestatte daher nur die Bemerkung, daß der bei der komischen Wirkung stattfindende psychische Komplex allem Anschein nach eine noch unendlich reichere Mannigfaltigkeit aufweist, und daß das Verhältnis von zentralen und sekundären Prozessen hierbei bei den einzelnen Individuen entsprechend ihrer Empfänglichkeit und ihrer gewohnheitsmäßigen Stellung

zum Komischen sehr erheblich verschieden gelagert sein kann. Gerade die bei dem Komisch-Burlesken begegnenden, dem normalen Verlauf der Dinge, unter dessen Gleichmaß wir schließlich seufzen, schnurstracks zuwiderlaufenden Verkoppelungen von Mensch und Tier, Darsteller und Dargestelltem erzeugen schon auf der primitiven Stufe eine ekstatische Befreiung von der natürlichen und drückenden Schablone der Gewohnheit. Umgekehrt: Der Übergang vom Religiösen, Dämonischen, Tragischen ins Burleske, so überaus naheliegend und beliebt im Volksdrama, ersetzt frühere Angstgefühle durch Heiterkeit, nicht in irgend einer beliebigen Weise, sondern auf dem Wege der spezifischen komischen Fällung, wobei die in der Darstellung sich vollziehende Einbeziehung der übersinnlichen Gewalten in die Gewohnheit des Alltags uns zu einem beständigen Fluß der Beziehungen zwischen Anspruch und faktischer Vernichtung nötigt. In ähnlicher Weise werden politische und gesellschaftliche Mächte, die für gewöhnlich, nicht ganz ohne mehr oder weniger unserem Widerstand zu begegnen, Unterwerfung und Achtung begehren, für eine Weile durch die komische Illusion «entkernt». An einer gleich zu erwähnenden Stelle hören wir, daß neben dem gelehrten Narren der Obstdieb der älteste Typ der griechischen Volksbühne war. Wir wissen, daß Aristophanes seinen Sokrates ebenso wie auch sein Konkurrent Eupolis zum Dieb gemacht hat, und daß gerade der erstere sich unermüdlich mit den Kleidermardern, Einbrechern und Straßenräubern zu tun macht. Die Diebs- und Verbrecherkomik ist ja gerade den Deutschen, man möchte fast sagen ans Herz gewachsen. Man denke an des Prälaten Hebel Rheinischen Hausfreund und an den Biberpelz Gerhard Hauptmanns. Gewiß freuen wir uns über das Hereinfallen irgend eines saturierten Spießers dabei, gewiß ist oft auch, wie bei Sokrates, derartiges ein Mittel, eine Figur von ihrer komischen Fallhöhe herunterpurzeln zu lassen. Meist aber sind derartige Empfindungen durch die Art der Darbietung ganz zurückgeschoben oder gar ausgeschlossen, und es bleibt nur als Erklärung eine sehr ursprüngliche, reine und ehrliche Freude an der Überwindung der normalen Kausalität des Geschehens im Reiche der sinnlichen Erscheinung selbst. Das führt zur Komik des Schlaraffenlandes, die den altattischen Komikern so lieb ist, wo ja auch eine Fülle animalischer und kultureller Schranken mit einem Schlag aufgehoben ist. Jene Lippsschen Erklärungsversuche scheinen hier zwar nicht ganz zu versagen, aber das eigentlich Wesentliche unberücksichtigt zu lassen. Die Komik hat in derartigen Fällen geradezu etwas Befreiendes, sie spielt mit der Illusion wie mit einem Surrogat für die Erfüllung mannigfachster Wünsche. Ich erinnere an das schon öfters erwähnte Bramarbasieren mit Frauenverachtung. Schließlich noch ein Wort über die Zote. Man gebe hier nichts auf das Gerede gewisser wohlmeinender Leute, die sie nur in moralischer oder ästhetischer Läuterung als komisch empfinden wollen. Derartige Ansprüche stehen auf einem besonderen Blatt und führen zu einem Konflikt, den wir hier nicht

zu schlichten haben. Tatsächlich gibt es überhaupt gar kein für die Komik dankbareres Gebiet, als gerade das vollkommen inkommensurable des Geschlechtlichen, das von vornherein durch den ihm innewohnenden Widerspruch zu jeglicher Konvention eine unendliche Fülle der Kontrastmöglichkeiten bietet. Gewiß gibt es Kerle, die sich aus der Häufung obszöner Vokabeln oder aus der unermüdlichen Ausmalung dieser Sphäre ein trauriges und langweiliges Geschäft machen. Aber schon dabei kann es dem griesgrämlichsten Cato begegnen, daß er plötzlich hell aufzulachen gezwungen ist. Mit geradezu zwerchfellerschütternder Komik geladen sind die theoretisch-sexuellen Ergüsse, Schreie und Darlegungen über dieses Gebiet aus unseren jüngsten Tagen, zumal solche, die aus der Feder von Damen oder von salbungsvollen romanschreibenden Pastoren geflossen sind. Freilich gibt es hier Unterschiede auch außer dem der freiwilligen und der unfreiwilligen Komik. Je reicher und mannigfaltiger die Seele eines Menschen ist an Möglichkeiten der Beziehungen und der Perspektiven, umso polyphoner werden auch diese Saiten erklingen. Diejenigen, die Aristophanes, Rabelais und Sterne gegen den Vorwurf, Schweinehunde zu sein, mit ihren angeblich höheren, jene Dinge nur als Mittel benutzenden Zielen zu rechtfertigen suchen, haben vielleicht mehr Recht als die, die sie nur um dieser Dinge willen lesen. Nicht weil jene, wie Biedermänner wohl auch gemeint haben, diese Dinge «natürlich» und ganz «harmlos» nehmen, — wäre das überhaupt möglich, so wäre das der Tod der komischen Wirkung —, sondern weil gerade diese Meister, die dem sexuellen Kontrast bis in alle Winkel hinein nachleuchten, bei aller animalischen Empfänglichkeit notwendigerweise die Gabe des «Distanznehmens» besitzen und in diesem Sinne allerdings eine gewisse kindliche Heiterkeit des Geistes.

Aristoteles bestimmt, wie schon oben einmal erwähnt, das Lächerliche als ein Fehlerhaftes, das weder Schmerz noch Schaden verursacht. So entstehen, je nachdem das Fehlerhafte entweder ein Zuviel oder ein Zuwenig ist, bestimmte Typen der Komik. Z. B. ist der Prahlhans (ἀλαζών) eine Abweichung nach der Seite des Zuviel hin, der εἴρων, der geflissentlich das Fehlerhafte an sich selbst hervorzieht, eine solche nach der des Zuwenig hin. Geht man aber gerade diesen beiden Beispielen nach, so findet man, daß die psychologische Reaktion des Beschauers diesen komischen Typen gegenüber eine grundverschiedene ist, daß man sie also unmöglich aus demselben Prinzip heraus erklären kann. Dem Prahlhans gegenüber empfinden wir allerdings jenes oben charakterisierte Gefühl. Mit Genugtuung sehen wir ihn im Verfolge des Spiels durch sein eigenes Gehaben in die größten Unannehmlichkeiten geraten und sich selbst «blamieren», wodurch eine Fülle «komischer» Situationen entsteht, die uns immer aufs neue wieder die Aufhebung der uns ursprünglich drückenden Schranken zum Bewußtsein bringt. Bei der Person des εἴρων dagegen sind wir nur höchst selten in der Lage, über ihn selbst lachen zu können oder gar unserer Überlegenheit über ihn froh

zu werden. Ist das tatsächlich einmal ein Fall, was nicht von vornherein zu leugnen ist, denn die komischen Wirkungen sind oft von großer Kompliziertheit und mit reicher Vielgestaltigkeit und zahlreichen Nebeneffekten ausgestattet, so ist jedenfalls hierin nicht das eigentlich Charakteristische unserer Beziehungen zu einer solchen Bühnenfigur zu sehen. Vielmehr werden wir in ihr im wesentlichen den sehen, der unsere eigene und zugleich des Dichters Sache führt, der uns gerade zu jener Aufdeckung und Verdeutlichung jenes Kontrastes behilflich ist. Wir lachen mit ihm, nicht über ihn. Gerade die ältere Komik bevorzugt derartige «lustige Figuren», Narren die durch ihre Renkontres mit den übrigen Typen die Komik handgreiflich machen. Mit dem Augenblick, wo eine solche Person in das Inventar einer mimischen Darstellung aufgenommen worden ist, ist im Verlaufe der Entwicklung die klare Scheidung der eigentlichen stets auf einem Kontrast beruhenden Komik von jenen in sich noch weit unbestimmteren, nicht notwendig komischen Äußerungen eines Überschusses der Lebenskraft vollzogen, ist also eine für unsere Frage überaus wichtige Entscheidung getroffen. Gegen die aristotelische Bestimmung des Komischen läßt sich auch ihre Orientierung an der Ethik ins Feld führen. Das Zuviel oder Zuwenig trifft allerdings in gewissem Sinn in seinem Zusammenhang mit dem daraus resultierenden Kontrast die Sache, aber nur insoweit unsere persönliche psychologische Einstellung in Frage kommt; eine objektiv richtige Mitte, die der Lächerlichkeit notwendig entrückt wäre, ist in keinem Falle auszudenken, in den meisten Fällen wäre sie durch den gewiß komisch verwendbaren Philister repräsentiert. Die Frage nach dem der geschilderten Weltbetrachtung innewohnenden Optimismus oder Pessimismus ist im Grunde müßig. Für den, der sie hat oder für sie empfänglich ist, steht sie in allerengstem Zusammenhang mit seiner Selbstbehauptung, ist sie das Zentrum seiner lebensfördernden Elemente. Gemessen an dem normalen Verlauf des Geschehens und des Agierens bildet sie einen Komplex lebensfeindlicher und negierender Triebe, eine Perversion und Brechung der primitiven Lebensaufgaben. Doch gilt dies nur von der Totalität einer humoristischen Weltbetrachtung. Auch sehr aktive Männer werden für eine gewisse Lehnstuhlwohligkeit empfänglich sein und ganz besonders für die gerade ihrer Eigenart entsprechenden Spannungsauslösungen. Auch sehr anständige Frauen werden hie und da finden, der Humorist habe doch im letzten Grund Gemüt und meine es nicht so schlimm, als es zunächst aussehe.

Nun zum Einzelnen. Körperliche Deformitäten erscheinen, bezogen auf einen vorschwebenden Typus der menschlichen Gestalt, als komisch, so Buckel, Glatze, Hinken, schielende Augen, zu große oder zu kleine Nase, Zahnlücken, Stottern u. a. m. Die tägliche Beobachtung widerlegt hier die Auffassung, als ob nur die szenische Darstellung dieser Dinge durch an und für sich normale Menschen die Freude ausmache, wenn derartiges auch gelegentlich mitsprechen

mag. Das Altertum zeigt an alledem noch die echte primitive unverbildete Freude, die bei uns häufig in Gefahr ist, durch moralische Anwandlungen beseitigt zu werden. Die Glatze wird freilich auch jetzt wohl immer noch nicht tragisch genommen. Unsere Freude geht in allen diesen Fällen von der ursprünglichen Erwartung, sekundär vielleicht auch von der Steigerung unseres eigenen Selbstgefühls aus. Innerhalb der komischen Dramatik des Altertums haben derartige körperliche Deformitäten eine große Rolle gespielt: Bucklig war der gelehrte Narr der Atellane, des römischen Volkslustspiels, der Dossennus, eine Glatze gab man dem Parasiten. Wenn die Sklavenfigur im griechischen Drama Xanthias, der Harlekin im römischen Volksdrama Sannio heißt, so ist dieser Name von der Farbe des Haares abgenommen, die wie bei dem modernen Tünnes der Kölner eine rötlich blonde, also ungewöhnliche war. Die alte Vettel, die komische Alte hatte auch bei Aristophanes einen stieren Blick, Runzeln, einen kläglichen Rest von Zähnen, eine stumpfe Nase. In dieser Figur treffen alle möglichen psychologischen Voraussetzungen noch außerdem zusammen: Der in der Komik an sich schon gern mit Frauenverachtung bramarbasierende männliche Geschlechtstrieb empfindet den Kontrast von Liebesverlangen und Erfüllung hier ganz besonders komisch, wo das Objekt sein Begehren nicht mehr erregt. Frauen, denen der hohe Wurf gelungen, oder solche, die einstweilen noch nichts zu fürchten haben, lachen gern mit. Wollte man an den Beispielen der einzelnen «namentlich» bei Aristophanes verspotteten Personen die Bedeutung körperlicher Mißgestaltungen darlegen, so könnte man ein amüsantes Büchlein schreiben Etwas ganz anderes ist es, daß solche irgendwie von Natur oder durch Zufall Verunstaltete oft tatsächlich zu Humoristen werden, wofern sie nicht lieber, wie Richard III. und Franz Moor, der Gesellschaft als aktive Bösewichter entgegentreten. Sie gewinnen eben eine Möglichkeit der Selbstbehauptung auf diesem Wege. Man denke nicht nur an manchen Hofnarren vergangener Zeiten, sondern auch an viele bescheidenere Witzbolde, die in den Dorfwirtshäusern im Kreise der Bevorzugten mehr oder weniger gern geduldet werden.

Der komische Kontrast dem Fremden gegenüber beruht auf der naiven Annahme des gewöhnlichen Menschen, es müsse nun jeder andere in Sprache, Kleidung, Geste gerade so sein wie er. Zugleich fühlt sich der Städter dem Bauer gegenüber überlegen, und nicht minder gleicht der Mensch das Gefühl einer Inferiorität gegenüber einem Anspruchsvollen auf diesem Wege aus. Ein fremder Dialekt, ja eine fremde Sprache wird ohne weiteres als komisch empfunden. Darauf beruhen die zahlreichen Verspottungen der Fremden auf allen komischen Bühnen, die allmählich feste Typen zeitigen, wie den des reisenden Engländers, des Amerikaners, des Berliners, des Ungarn u. a. m. Besondere Beachtung verdient es hierbei, daß Athenaeus uns an jener schon erwähnten kostbaren Stelle die wertvolle Notiz überliefert, daß in den ältesten lakedämonischen Possen der fremdländische Arzt eine feststehende Rolle war

⟨Athen. XIV, 621 d e⟩. Der mysteriös prunkhafte Eindruck der Rezeptiersprache
und der mit der Hantierung des Arztes für das naive Bewußtsein verbundene
Hokuspokus wurde also noch gesteigert durch alle die komischen, weil fremd=
artigen Elemente, die der Fremde in Kleidung, Aussprache, Terminologie
und Gehaben an sich schon hatte. Eine besonders lebhafte und sinnfällige
Äußerung des Komischen entsteht dann, wenn eine Person, die viel Auf=
hebens von sich selbst gemacht hatte und den Schein besonders tiefen Wissens
oder besonders wertvoller Betätigung um sich verbreitet hatte, nicht nur selbst
von innen heraus völlig zersetzt, nicht nur von dem Narren aus allen ihren
Positionen vertrieben wird, sondern schließlich auch noch objektiv hereinfällt,
je drastischer, desto besser. Die Volksbühne begnügt sich nicht mit jenen
feineren Auflösungen, sie bietet am Schlusse dem Zuschauer auch sinnfällig
die Gewähr, daß der, der es gewagt hatte, sich über ihn zu stellen, nicht
nur ein Windbeutel ist, sondern auch der wohlverdienten Strafe für seine
Überhebung anheimfällt. Daher unsere Freude, wenn ein Wiesel dem Sokrates,
der ahnungsvoll mit geöffnetem Mund zu den Sternen emporschaut, in den
Mund hofiert, daher unsere Genugtuung, wenn schließlich die ganze Denker=
bude, der Ort seiner volltönenden und gewichtigen Tätigkeit, in Rauch und
Flammen aufgeht, daher unsere Befriedigung in den Acharnern, wenn der
miles gloriosus kläglich geschunden und halbtot geschlagen stöhnend und
jammernd heimkehrt, wenn der bramarbasierende martialische Liebhaber nicht
nur nichts erreicht bei dem Gegenstand seiner Zuneigung, sondern sogar noch
am Schlusse seiner wertvollsten Qualität beraubt und kastriert wird. Man
hat einmal gesagt, es liege näher, statt nach dem Ursprung der Sünde zu
forschen, lieber einmal dem Ursprung des Guten nachzudenken. So ist man
versucht, auch hier nach dem nun eigentlich übrig bleibenden Nichtkomischen
zu fragen, was zu tun, wenn ich recht sehe, die Theoretiker wohl alle ver=
säumt haben. «Komisch ist», sagt schlechthin Lipps,[116]) «was den Anspruch
erhebt, ein Großes oder Bedeutendes zu sein, was als ein Etwas auftritt
oder sich gebärdet, um dann plötzlich als ein Nichts zu erscheinen oder sich
auszuweisen.» Daß diese Definition zu eng ist, wird sich vielleicht aus den
bisher behandelten Erscheinungsformen des Komischen ergeben haben. Tat=
sächlich aber scheinen mit dieser in gewissem Sinne an Aristoteles erinnernden
Bestimmung gerade die Haupttypen der Komik aller Zeiten getroffen zu sein,
der Sokrates, der Euripides, der Lamachos des Aristophanes nicht minder
als die komischen Hauptthelden der modernen Romane von ihrem Ahnen
Don Quichote an. Es lohnt deshalb wohl schon, bei ihr etwas zu verweilen.
Der Mangel an Verständnis für dieses Grundelement komischer Weltbetrach=
tung war es ja vor allem, daneben auch freilich fehlende Einsicht in den
literarischen Entwicklungsgang der Motive und der dramatischen Technik und
die Beschränkung der Interpretation auf die klassischen Produkte der Kunst
und ihre roh stoffliche Ausbeutung, was jener Flut seichten Geredes, jener

ziel- und grundlosen Deuterei und Tendenzenaufspürerei so lange Zeit hindurch vor allen anderen Dramen die Wolkenkomödie ausgeliefert hat. Wir haben gesehen, wie eine Grundform der altattischen Komödie sich darstellt als ein Duett zwischen einer Hanswurstfigur und einem Aufschneider. Eine Person, die irgendwie viel Wesens von sich macht, wird von einer Pulcinellfigur in ihren anmaßenden Worten und Taten glossiert und schließlich völlig auf den Sand gesetzt. Die Windbeutelei kann auf dem Gebiete des Geistes liegen. So entsteht der gelehrte Narr, den Athenaeus für die ältesten dorischen Spiele bezeugt, der bei Aristophanes Sokrates, Euripides, Meton oder sonstwie heißt und der dann nachmals als Dottore wieder auftaucht und bis zum heutigen Tag zum Inventar der komischen Bühne gehört. Oder die Windbeutelei liegt auf körperlichem Gebiet, im Bereiche männlicher Kraftentfaltung. So entsteht der Typus des miles gloriosus. Er heißt bei Aristophanes in den Acharnern zufälligerweise Lamachos, bei Terenz etwa Thraso. Man weiß, welche Bedeutung er für die Geschichte der Komödie gehabt hat, im neuattischen Lustspiel, bei Plautus und Terenz nicht minder als bei den Italienern, wo er sich als Capitano präsentiert. Noch jetzt ergötzt er uns als Operettengeneral oder, wie in vielen französischen Possen, als bramarbasierender Offizier. Es handelt sich also zum Beispiel gar nicht darum, wie man mit übel angebrachtem Wohlwollen geglaubt hat, den Aristophanes zu verteidigen oder den Sokrates oder womöglich beide, sondern nur darum, das seltsame Spiel der Wolken, über das die spätere Verurteilung des Weisen einen finsteren Schatten geworfen hat, aus seiner Isoliertheit in einen literargeschichtlichen Zusammenhang herauszuheben. So werden auch wir in unserer Art mit froher Zuversicht auf das alte Rätsel der Sphinx eine Antwort geben. Die komische Bühne hatte lange schon vor den Wolken gelehrte Narren auf die Bühne gebracht, sie hat sich auch nachher dieses Recht nicht nehmen lassen und wird es zu bewahren wissen, so lange sie überhaupt dauern wird. Sokrates, als Philosoph, Dottore auf die Bühne gebracht, unterlag, gerade so wie Lamachos in seinem Genre, dem überwältigenden Vorbild der szenischen Tradition, bei Aristophanes sowohl wie bei seinen Kollegen, deren Sokratesverspottung man immer wieder vergessen hat. Was ein solcher geistiger Arbeiter im einzelnen treibt, ist für sein szenisches Konterfei relativ gleichgültig, ob er nun Mediziner, oder Dichter oder Mathematiker oder eben Sokrates ist. Eine genauere Untersuchung weist überraschende Übereinstimmung des Euripides und des Sokrates in der Spiegelung des Komikers auf. Ihre Heimat ist eben nicht das gewöhnliche Erwerbsleben von Hinz und Kunz, sondern das transzendente Wolkenkuckucksheim. Eine alte griechische Anekdote ließ schon den Thales, während er das Gesicht den Sternen zukehrte, in eine Grube fallen. Astronomie gehört zum Wesen eines solchen gelehrten Narren, der schon durch seinen Aufenthaltsort, wie der Sokrates in der Hängematte oder der Euripides im Obergeschoß des Hauses, dem

gewöhnlichen Niveau entrückt ist. Daß gerade die philosophischen Anschauungen und die einzelnen Begriffe des Diogenes von Apollonia, eines im ganzen doch schwerlich sehr einflußreichen Philosophen, mit besonderer Vorliebe für die Zeichnung des Sokrates und Euripides verwendet sind, findet eben hierin seine natürliche Erklärung, da eine von vornherein auf den Äther als Grundprinzip basierte Philosophie vortrefflich sich als transzendente Spekulation für den Hans-guck-in-die-Luft der Bühne eignete. Die Volksposse will, daß der Dottore ein Fremder ist. Ein Einheimischer wird von vornherein nicht leicht zum Propheten im Vaterland, das Vater und Mutter, Jugendstreiche, Entwicklung u. a. m. zu gut kennt, das auch gesellschaftlich dem Weisen zu nahe steht, als daß das Pathos der Distanz so recht aufkommen könnte. Zum mindesten muß der Dottore einen fremdartigen Sprachgebrauch aufweisen, besonders alltägliche, gewohnte Dinge mit einer seltsamen Nomenklatur und mit vielem Wenn und Aber verbrämt vorbringen. So erklärt es sich, daß für die Zeichnung des Sokrates und Euripides Assoziationen in Hülle und Fülle gerade von der Seite der Sophistik herbeischossen, die die verborgenen Triebkräfte der Sprache, über die der Alltagsmensch nicht zu reflektieren pflegt, erst enthüllt und nutzbar gemacht hatte. So entstand das törichte Gerede, Aristophanes richte in den Wolken einen Angriff auf die Sophistik, mit dessen Weitergabe, Erklärung, Befehdung wir so viele Köpfe beschäftigt fanden. Ferner ist zu beachten, daß nicht Passendes, obwohl es tatsächlich vorhanden und an sich komisch war, gerade für diesen Zweck abgestoßen wurde, nicht auf Grund tiefgehender ästhetischer Auslese, sondern weil es völlig der szenischen Tradition einer solchen Figur widersprach, so der dicke Bauch, die behäbige Bonhomie, die schalkhafte Fragemethode des Sokrates u. a. m. Der Dottore war ein vertrockneter, lendenschwacher Stubenhocker, der mit größter Wichtigtuerei ex cathedra dozierte und, statt andere abzuführen, selbst von einer jener pfiffig-durchtriebenen, naiv-harmlosen Hanswurstfiguren abgeführt wurde. Daher das Gegenspiel des Sokrates mit seinem komischen Widerpart Strepsiades, der zugleich die Rolle des Dichters und des Publikums führt.

Wie steht es nun mit dem Wesen des Verkehrten in diesen Erscheinungen und mit dem Grunde unseres überlegenen Auslachens in allen diesen Fällen? Zur richtigen Einschätzung der aristophanischen Figuren dieses Schlages muß man sich vor Augen halten, daß wir in ihnen Stilisierungen nach Art etwa der Busch'schen Karikaturen vor uns haben, d. h. eine bestimmte Linienführung hat die Herrschaft im Bilde des ganzen Organismus gewonnen, so daß er bis ins Kleinste hinein auf ihr aufgebaut scheint. So entstehen allerdings wie im zeichnerischen Riß so auch im geistigen Bild der Persönlichkeiten im einzelnen starke Verkehrtheiten, indem das gewöhnliche Bild des Organismus durch den Einfluß der alles beherrschenden Linie verschoben ist. Gleichwohl muß es auf das schärfste betont werden, daß die

komische Wirkung keineswegs nur an diesen sekundären Erscheinungen und lustigen Komplikationen hängt, sondern der Gesamterscheinung der Persönlichkeit gilt. Diese Persönlichkeiten aber sind gar nicht von vornherein verkehrt, sondern es ist eine jede ein Typus einer bestimmten menschlichen Sinnes- und Aktionsrichtung, der in scharf einseitiger Konsequenz hier stilisiert erscheint. Hier muß ich nun auf die oben gemachten Ausführungen verweisen. Es hat sich da ergeben, daß alle menschlichen Aktionen Gegenstand der Komik werden. Welchen Weg auch immer die Selbstbehauptung des Menschen gehen mag zu ihrer Förderung, wie sie sich auch rühren und regen mag, welche Stützen sie sich zu geben sucht durch übermenschliche Mächte, welches Plus sie sich vermißt zu erwerben durch Weisheit und Grübeln über den Zusammenhang der Dinge, der Komiker weiß das vanitas vanitatum vanitas hervorzukehren, er bedient sich überall des Mittels des Reliefgebens, um einen Hintergrund zu gewinnen, von dem aus jenes Gebaren als «verkehrt» erscheint. Und hierin liegt eben auch das Geheimnis seiner Wirkung, hierin auch die Eigenart seiner Hanswurstrollen nach Art des Dikaiopolis, Strepsiades, Trygaios u. a. m. Nur ein Tor kann glauben, daß der Komiker nun auch wirklich eine direkte Wirkung im Sinne einer Bekehrung auf den Hörer haben wolle oder könne. So wenig wie der Buckelige seinen Buckel verliert, die zahnlose Vettel plötzlich Zähne bekommt oder der Fremde plötzlich zum Einheimischen wird, so wenig oder vielleicht noch viel weniger wird das Menschengeschlecht aufhören, getrieben von dem notwendigsten Instinkt der Selbstbehauptung immer wieder die gleichen Wege zu gehen. Wohl dem, dem es gelingt, bei dem allgemeinen Spektakel auch sein Krämchen zu etablieren. Für heute aber grüßen wir diejenigen, die über ihre Bude nur das Wort gesetzt haben: Totus mundus agit histrionem.

Aristophanes gibt am Ende der Ekklesiazusen durch den Mund seines Chors seinen Richtern zweierlei zu bedenken,

τοῖς σοφοῖς μὲν τῶν σοφῶν μεμνημένοις κρίνειν ἐμέ,
τοῖς γελῶσι δ᾽ ἡδέως διὰ τὸν γέλων κρίνειν ἐμέ.

Inwieweit und mit welchem Erfolge man im Wandel der Zeiten im Sinne des ersten Teiles dieses Wortes bemüht war, das haben wir versucht darzulegen. In seinem zweiten Teil aber mahnt es uns zur rechten Zeit, daß hier doch noch Besseres zu holen ist als theoretische Erkenntnis. Wir wissen ja nun freilich, daß auf gar vielen Gebieten Liebe und Ehrfurcht und alle Willens- und Glaubensimpulse einen grimmen Kampf auszufechten haben gegen die vorwitzige Frau Klügel. Ich hoffe, es steht bei unserem Autor ein so peinlicher Zwiespalt des Kopfes und des Herzens nicht zu befürchten. Denn nimmermehr können uns Textkritik, sprachliche und sachliche Erklärung das Lachen verleiden. Das gilt ebenso von der Erkenntnis literarischer Zusammenhänge und technischer Praktiken. Die Wunderkraft des edlen Rebensäftleins büßt nichts von ihrer Würze ein, wenn man Wachstum und

Bestellung der Reben, Kelterung und Kredenzart des Weins kennt. Unser Autor ist Gott sei Dank kein Wassertäufer, der Kellergeheimnisse zu fürchten hätte. Die Liebe zu ihm aber trägt, wie die Liebe überhaupt, eine innere Gewißheit in sich selbst. Wer möchte sich breit hinsetzen und von ihr auch noch weitläufig handeln? Fragt aber doch ein Vorsichtiger, was sie ihm bedeuten und leisten kann im Leben, so weiß ich nicht besser darauf zu antworten als mit einer fröhlich-ernsten Allokution des Meister Rabelais an seine Leser. Sie macht den Prolog zu seinem dritten Buch. Wie Diogenes, bei der Belagerung von Korinth sonst im gemeinen Wesen zu keinem Amt bestellt, eifrig sein Fäßlein rollte, so sieht sich auch er mitten in einer Welt voll Leben, Krieg, Lärm, Arbeit. Alles scheint so sinnreich, so ersprießlich für die Zukunft bestellt, daß es ihn schmerzt, allein nicht dazu gedungen zu sein, wenn auch nur als Packträger, Lattensäger, Kehrichtfeger oder Schollenschläger. Er hätte es für keinen geringen Schimpf gehalten, wofern er unter so vielen tapferen, beredtsamen, heldenherzigen Leuten, die vor ganz Europens Augen und Antlitz diese bedeutsame Fabel und Tragikomödie spielen, allein als verdrossener Lappenscheißer sich mit einem Finger im Kopf gekraut hätte. Nach so gefaßtem Fürsatz vermeint er kein brotlos albern Ding zu tun, wenn er das allein noch von allen Dingen ihm zustehende diogenisch Tönnlein rollt. Wo das Faßgeschwenker hinaus will? Das läßt sich so recht eigentlich nicht sagen. Da muß jeder, Autor und Hörer, zunächst einmal einen wackeren Schluck tun. Es ist halt so sein beschieden Schicksal, Mundschenk zu sein, wo er nicht Mitkumpan sein kann, Spender des ganz spezifischen pantagruelischen Säftleins. Ein jeder ehrliche Zecher, ein jeder ehrliche Gichthahn, wenn er Durst hat, komme heran. Braucht keiner zu trinken, der nicht Lust hat. Keine Sorge, daß der Wein ausgeht: Gute Hoffnung wohnt auf dem Boden wie in dem Fläschlein der Pandora. Die Muckenseicher und Schleicher aber, die auch kommen, den Wein zu visieren und das Faß zu bebrunzen, sollen aus der Sonnen gejagt werden. Denn es wächst hier nichts für sie.



Bemerkungen

[1]) Für das Altertum vgl. als eine Materialsammlung Setti, della fama di Aristofane presso gli Antichi ⟨Riv. di fil. X, 132 ff.⟩.

[2]) Vgl. Ethic Nicom. IV 1128 a 20, Rhet. III 1419 b 8, Poet. II ff. 1447 ff. Hypothetisch bleibt: J. Bernays, Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie des Dramas, 135 ff., wo der Versuch gemacht wird, Reste der alten aristotelischen Theorie von der Komödie im Tractatus Coislinianus aufzuweisen.

[3]) Vgl. auch Horaz AP, 309 ff., über die Charakterrollen im Lustspiel und das einer jeden zukommende conveniens.

[4]) Das gesamte Material bei Kaibel, Comicorum Graecorum Fragmenta I, 1, p. 1—83.

[5]) Scholien herausgegeben von Dindorf ⟨3 voll., Oxford 1838⟩, Dübner, Paris 1877. Die des codex Ravennas von Rutherford, London 1896.

[6]) Vgl. Arist. Rhet. II, 23, p. 1398 a 24. Seneca de beneficiis V, 62. Dio Chrysostomus or. XIII, 30. Diogenes Laertius II, 5. 9.

[7]) Einzelmaterial in Hyp. VII. II. X. IX. VIII. Vgl. auch Eunapius Aed. 38 ⟨p. 21 Boiss. p. 462 Didot⟩. Zählung der Hyp. nach Bergks Ausgabe.

[8]) Vielleicht ist auch nicht zufällig das Zusammentreffen Plato: Ἑωρᾶτε Σωκράτη τινὰ ἐκεῖ περιφερόμενον, φάσκοντά τε ἀεροβατεῖν und Aelian: περιφερομένου τοῦ Σωκράτους ἐν τῇ σκηνῇ. Vgl. auch Nub. 171.

[9]) ὡς ἐστι πνιγεύς: . . . ταῦτα πρότερος Κρατῖνος ἐν Πανόπταις δράματι περὶ Ἵππωνος τοῦ φιλοσόφου κωμῳδῶν αὐτὸν λέγει. ἀφ᾽ οὗ στοχαζόμενοί τινες φασιν ὅτι μηδεμιᾶς ἔχθρας χάριν Ἀριστοφάνης ἧκεν ἐπὶ τὴν τῶν Νεφελῶν ποίησιν, ὅςγε μήτε ἴδιόν τι μήτε ἁρμόττον, ἀλλὰ μηδὲ πρὸς ἓν ἔγκλημα ἦλθε Σωκράτους. δύο γὰρ κατ᾽ αὐτοῦ ταῦτα προθεὶς ἐγκλήματα, τὸ περὶ τοῦ οὐρανοῦ, ὅτι ἐστὶ πνιγεύς, καὶ ὡς ἱκανός ἐστι τὸν ἥττω λόγον διδάσκειν καὶ τὸν κρείττονα, τὸ μὲν κοινὸν τῶν φιλοσόφων ἁπάντων ἐπήγαγεν ἔγκλημα, τὸ δὲ οὐδὲ τὸ σύνολον ἐπικοινωνεῖ φιλοσοφίᾳ. οὐ γὰρ τοῦτο ἐπαγγέλλονται οἱ φιλόσοφοι, δεινοὺς ποιήσειν λέγειν· ἴδιον δὲ τοιοῦτο μᾶλλον ῥητορικῆς· ὡς ἐπ᾽ ἀμφοτέροις τὸν φιλόσοφον καθαρεύειν. οἱ δ᾽ ὅτι ὁλόκληρον εἰς αὐτὸν συνέταξε δρᾶμα, ὃ δι᾽ ἔχθραν νομίζουσιν αὐτὸν πεποιηκέναι, οὐκ ὀρθῶς οἴονται. πρῶτον μὲν γὰρ Δίφιλος εἰς Βοίδαν τὸν φιλόσοφον ὁλόκληρον συνέταξε ποίημα, δι᾽ οὗ καὶ εἰς δουλείαν ἐρυπαίνετο ὁ φιλόσοφος. οὐ διὰ τοῦτο δὲ ἐχθρὸς ἦν. ἔπειτα Εὔπολις, εἰ καὶ δι᾽ ὀλίγων ἐμνήσθη Σωκράτους, μᾶλλον ἢ Ἀριστοφάνης ἐν ὅλαις ταῖς Νεφέλαις αὐτοῦ καθήψατο. οὐδὲν δὲ χεῖρον ὑπομνησθῆναι τῶν Εὐπόλιδος ʽδεξάμενος δὲ Σωκράτης τὴν ἐπίδειξιν Στησιχόρου οἰνοχόην ἔκλεψεν᾽. οἷον δ᾽ ἦν ὁρᾶν τὸν φιλόσοφον τὸ ἐν φανερῷ μάλιστα σκεῦος κατακείμενον κλέπτοντα καὶ ὑφαιρούμενον.

[10]) Ganz unberechenbar ist der Einfluß der durch die aristotelische Theorie herbeigeführten Isolierung und der damit gegebenen stofflichen Betrachtungsweise der aristophanischen Kunst

auf das gesamte wissenschaftliche Denken des Altertums. Folgende Konsequenzen seien genannt:

A. Die Annahme von Porträtmasken in der altattischen Komödie, deren Zweck ja persönlicher Spott war. Die Charaktermaske womöglich eine Erfindung aus der Zeit der μέση oder νέα! Mißverstanden wurde Ritter 230, wo, ähnlich wie z. B. beim ἐκκύκλημα, die Dissonanz zwischen Illusion und faktischer szenischer Darbietung Ausgangspunkt des Witzes ist. Aus diesem Vers eine Sitte der lebenswahren Maske gefolgert in den Scholien z. d. St. Eine Überlieferung gab es nicht. Vgl. Aelian V. H. II, 13 δῆλα γὰρ δὴ ὅτι καὶ οἱ σκευοποιοὶ ἔπλασαν αὐτὸν ‹den Sokrates› ὡς ὅτι μάλιστα ἐξεικάσαντες. Pollux IV, 143 τὰ κωμικὰ πρόσωπα τὰ τῆς παλαιᾶς κωμῳδίας ὡς ἐπὶ πολὺ τοῖς προσώποις ὧν ἐκωμῴδουν ἀπεικάζετο ἢ ἐπὶ τὸ γελοιότερον ἐσχημάτιστο. Schol. zu Ri. 230 ἔθος γὰρ ἦν τοῖς κωμικοῖς ὅμοια τὰ προσωπεῖα ποιεῖν τοῖς κωμῳδουμένοις, ἵνα φανεροὶ ὦσιν ὑπ' αὐτῶν καὶ περιτιθέναι τοῖς ὑποκριταῖς. Nirgends finden wir, was doch im höchsten Grade auffallend erscheinen muß, auf die Porträtmaske angespielt, nirgends ist die Sitte wirklich nutzbar gemacht.

B. Die völlige Ignorierung der poetischen formalen Technik für die Aristophanesinterpretation. Die Scholien bieten hier nichts, wie etwa sonst bei den Tragikern und wie die Kommentare zu Terenz, über das wichtige und ausgedehnte Gebiet der ἤθη. «Officium poetae boni est, nullum genus hominum specialiter laedere» sagt Donatus zu Hecyra 274. Um wieviel mehr gilt das «neminem specialiter laedere».

C. Die Benutzung der altattischen Komödie als Realienquelle.

α) Anekdotenhafte Biographie.

β) Charaktereigentümlichkeiten der Tragiker in ihrer Bedeutung für die von ihnen bevorzugten Rollen ‹besonders natürlich Aristophanes Frösche›. Euripides σκώπτων τὰς γυναῖκας, τὰ ἡρωικὰ πρόσωπα εἰσάγων φιλοσοφοῦντα, πτωχοποιός. Des Aischylos βάρος und πάθος, sein ἡρωικόν und μεγαλοπρεπές. Diese Methode der Komikerbenutzung ist für die Beurteilung der Tragikerscholien zu beachten.

γ) Erschließung einzelner szenischer Dinge, z. B. des Kothurns. A. Koerte, Festschrift zur 49. Phil.-Vers. 1907, 198 ff. Παρὰ τοῖς κωμικοῖς ἡ περὶ τῶν τραγικῶν ἀπόκειται πίστις Athen. I, 21 f. nach Chamaeleon.

[11]) Diese Vorrede ist abgedruckt in Becks Commentarii I, p. LXXXIII und in M. Schmidts Hesychius V, p. 58 f. Ein Porträt des Musurus und Briefe aus seiner Feder findet man in Didots Alde Manuce et l'Hellénisme à Venise. Die praefatio des Aldus in Becks Comm. I, p. LXXV.

[12]) Vgl. Villari, Macchiavelli und seine Zeit, übers. von Mangold I, p. 414.

[13]) Vor 1444 ‹Leonardo Aretino vgl. Creizenach in Kochs Studien zur vergl. Lit.-Gesch. IV, 385 f›. 1501 ‹Parma, Franziscus Passius›, 1528 ‹Paris, Vidouaeus›, 1531 ‹Nürnberg, Thomas Venatorius›, 1533 ‹Antwerpen, Andreas Chilius›, 1538 ‹Venedig, Andreas Divus›, 1542 ‹Basel, Aloysius Pisanus›, 1547 ‹Paris, Cabedo›, 1549 ‹Paris, Girardus›, ? ‹Neapel, Coriolano Martirano † 1557›. Ausgaben: 1517, 1518, 1524, 1528, 1531, 1540, 1549, 1550, 1557, 1561, 1567, 1585, 1596, 1597, 1613 usw.

[14]) Vgl. Klein, Geschichte des Dramas IX, 126.

[15]) Plutusausgabe in der Göttinger Bibl. Die Widmungsvorrede an Johann Caesarius, der als Gräzist und Mediziner — eine damals häufig begegnende Verbindung — an der durch die Dunkelmännerbriefe weit über Gebühr in Verruf gekommenen Kölner Hochschule wirkte, ist abgedruckt bei K. und W. Krafft, Briefe und Dokumente aus der Zeit der Reformation im 16. Jahrhundert, p. 133 ff. Mosellans Paedologia mit einer Einleitung herausgegeben von H. Michel 1906 ‹Lateinische Literaturdenkmäler des XV. und XVI. Jahrhunderts. Herausgegeben von Max Herrmann 18›.

[16]) Tobias Schmidt, Chronica Cygnea II, p. 282.

[17]) Eine längere, für die Geschichte des deutschen Humanismus wichtige Probe daraus liest man bei Krafft a. a. O., p. 118 ff. Für die Aufführung vgl. Neues Lausitzisches Magazin XLVI, I, p. 214.

[18]) Görg Binder berichtet selbst in der Vorrede zu seinem Acolastus vom Jahre 1535, daß er vor einigen Jahren mit seinen Knaben viele lateinische und griechische Komödien des Terenz und des Aristophanes zu Zürich gespielt habe. So liegt die Wahrscheinlichkeit nahe, daß außer dem Plutus auch etwa noch die Wolken von ihm zur Aufführung gebracht worden sind. Die Notiz über Reuchlin bei Geiger R. 1871, S. 469.

[19]) VII, p. 65, ed. Keller. Da eine deutsche Übersetzung des Plutus in jenen Tagen nicht nachzuweisen ist, so hat Hans Sachs wohl eine der lateinischen vor Augen gehabt, vielleicht durfte er sich auch der beratenden Hilfe eines humanistisch gebildeten Freundes erfreuen. Vgl. auch Hans Sachsens «Kampfgesprech zwischen fraw Armut uund Pluto, dem Gott der reichthumb, welches undter ihn das besser sey (III, 212 Keller).

[20]) Textkritische Ausgabe des Eckius dedolatus von Szamatólski (L. L. D. 2), leider ohne jeden Einzelkommentar, dessen die Schrift dringend bedarf. Einige Hinweise dieser Art bietet die Böckingsche Ausgabe (Hutten IV, 515 ff.). ἀλλὰ παύσασθε μάχης καὶ λοιδορίας stammt wörtlich aus Wolken 934, nicht, wie B. meint, aus Lys. 762 παύσασθε τῶν τερατευμάτων. Das Zitat aus dem Plutos (600) οὐ γὰρ πείσεις οὐδ' ἢν πείσῃς ruft Eck dem Chirurgus zu, hinter dasselbe verschanzte sich auch 1823 Boissonnade, als die Wolfsche Homerkritik seine Ehrfurcht vor dem Dichter zu erschüttern drohte.

[21]) Argumentum und Noten Corpus Ref. XVIII, 1131 f., die zitierten Briefe C. R. I. 163 und 273. Über seine Vorlesungen über die Ritter Monum. Germ. paed. VII, 564.

[22]) Ernst Gehmlich, Die städt. Lateinschulen im sächsischen Erzgebirge, Leipzig 1893, 76, Anm. 141. Der Frankfurter Rektor Jakob Moltzer, Verfasser einer ratio examinandorum componendorumque versuum (1595), legte sich den Namen Mikyllos von der von ihm im Ἀλεκτρυών des Lukian gespielten Rolle bei. In Zwickau ließ 1517 Rektor Stephan Roth ein Stück des Aristophanes aufführen (Plutus?). Holstein, Die Reformation im Spiegelbilde der dramatischen Literatur des 16. Jahrh. 1886.

[23]) Minor, Einleitung zur Ausgabe des Speculum vitae humanae, p. XXXVI (Neudrucke deutscher Lit. Werke des XVI. u. XVII. Jahrh. 79/80).

[24]) Tischreden ed. Foerstemann und Bindseil, IV, 592. Seidemann, Lauterbachs Tagebuch 89.

[25]) Steinmann, De artis poeticae veteris parte quae est περὶ ἠθῶν I. Göttinger Diss. 1907, p. 78 f., Cicero, off. I, 27, 93, I, 28, 97, Orator, 21, 71. Für Joachim Greff vgl. Buchwald, J. G. (1907), p. 37 ff.

[26]) Acolastus ed. Bolte, L. L. D. 1.

[27]) Rebelles, Aluta ed. Bolte, L. L. D. 13.

[28]) Steinmann a. a. O., 80 ff.

[29]) Der Professor der lat. Sprache in Marburg Goclenius, 1604 von einem Schulrektor um Auskunft angegangen, an ludi scenici scholastici quales comoediae et tragoediae sint liciti in bene constituta politia, antwortet «Ja» und meint überdies: Ich halte es nicht für unziemlich, daß ein Mann die Rolle einer Dirne spielt, wenn es in der Absicht geschieht, daß die Laster der Dirne abgemalt werden. Es ist auch nicht unerhört, die Kleider einer Dirne anzuziehen, wohl aber ihre Sitten anzunehmen». Goedeke, Johannes Römholdt (1855), 83.

[30]) Non sic tolerari potest ut longe lateque dissita loca in unum subito proscenium cogantur qua in re per se absurdissima et nullo veterum exemplo comprobata nimium sibi hodie quidam indulserunt. Das ist wohl ein Stich auf des Gnapheus Acolastus, der die beiden Schauplätze des sorgenden Vaters und des verlorenen Sohnes abwechselnd vorführt. Doch hat auch der stets Terenzbühne ohne Intérieur. Daher kann er das Innere eines Wirtshauses nicht verwenden. In der Frage der Einheit der Zeit halten die Belege des Crocus

nicht Stand. In den Captivi muß man die Unwahrscheinlichkeit einer sehr schnellen Reise von Ätolien nach Elis mit in Kauf nehmen. Der Heautontimorumenos beginnt am Abend und spielt auch noch am folgenden Morgen. Hierzu vgl. Aristoteles Poetik 1449, b 12. Polczyk, De unitatibus et loci et temporis in nova comoedia observatis, Breslauer Diss. 1909.

[31]) Stymmels Studentes, Stettin 1579 ⟨Göttingen, Poet. Dramat. I, 3400⟩.

[32]) Joannis Reuchlin Phorcensis scaenica progymnasmata, hoc est ludicra praeexercitamenta, cum explanatione Jacobi Spiegel Selestani [Göttingen, Poet. Dramat. I, 2864]. Comoedia Acolasti titulo inscripta de filio Prodigo, authore Guilelmo Gnaphaeo gymnasiarcha Hagiensi atque Gabrielis Prateoli Marcossii commentariis illustrata. Tanta quidem diligentia, cura et copia sententiis a Terentio et Plauto petitis, ut iisdem ipsis authoribus interpretandis potissimumque Terentio non parum conducant. Adiecto indice singulorum vocabulorum ac rerum in ea contentarum locupletissimo. Verba prodigi resipientis Lucae 15 Pater peccavi in caelum et coram te, iam non sum dignus vocari filius tuus. Cum privilegio Regis. Parisiis. Apud viduam Mauricii a Porta in clauso Brunello sub insigni divi Claudii 1554 [Göttingen, Poet. Dramat. I, 3250].

[33]) Das gesamte Material, von dem wir nur einige bezeichnende Beispiele herausgreifen, ist namhaft gemacht von Liliencron, Die Chorgesänge des lateinisch-deutschen Schuldramas, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft VI ⟨1890⟩, 309 ff., der die Frage nach dem Ursprung dieser Erscheinung offen läßt, beiläufig jedoch an eine Beeinflussung direkter oder indirekter Art durch die griechische Tragödie denkt, was schon auf den ersten Blick wenig glaublich erscheint. Liliencron hat auch nicht zwischen Komödien und Tragödien geschieden, ein Unterschied, der für seine musikhistorischen Zwecke auch belanglos war.

[34]) Darauf macht schon Creizenach aufmerksam ⟨Gesch. des neueren Dramas II, 48⟩.

[35]) Mir liegt die Ausgabe vor Joannis Reuchlin Phorcensis. LL. doctoris comoediae duae, Scenica progymnasmata, hoc est ludicra praeexercitamenta. Et Sergius vel Capitis caput. Coloniae excudebat Joannes Gymnicus Anno DMXXXVII.

[36]) Cf. p. II, VI, VII. Animadvertendumque: comoedia vetus paulatim ex numero personarum aucta in quinque actus neque plures neque pauciores processit . . . Sed paulatim attenuato choro ita ad novam pervenit ut modo non sit chorus sed ne locus quidem illi relinquatur, quapropter actus qui in latinis fabulis sunt difficile est nosse propter sublatum chorum, ita et Donatus sentit. At nobis beneficio industriaque poetae nostri ex ea parte nihil laboris affertur, ex quo interpositus chorus actus ipse nobis distinguit.

[37]) Im dritten Vers ist der pherecrateus zu einem glyconeus geworden: Iniusti eripias bonos.

[38]) Ad quod me quoque veteris comoediae artificium induxit, in qua lyrici carminis leges exactius multo observatas, quam in nova deprehendimus, licet interdum anapaestus in regione pari admissus sit. Mit den alten Grammatikern trennte man die nova comoedia ab und wies ihr auch die römischen Nachahmungen zu. Die Anschauungen des 16. Jahrhunderts über die freiere Metrik der römischen Szeniker, bei denen gelegentlich auch auf die strengere griechische Praxis aufmerksam gemacht wird, kann man aus J. C. Scaligers Traktat De versibus comicis und aus des Camerarius [1500—1574] diatriba de comicis versibus entnehmen ⟨beide abgedruckt bei Gronovius Thes. ant. VIII, 1550 ff.⟩. Georgii Macropedii Andrisca, fabula lepidissima. Coloniae. Excudebat Joannes Gymnicus. Anno MDXXXIX.

[39]) Über Scaligers Anschauungen vom Lustspiel spricht, ohne auf Einzelheiten einzugehen, Borinski, Poetik der Renaissance, p. 82 ff. Von einer «ausgesprochenen Vorliebe für Aristophanes» vermag ich aber bei Scaliger nichts zu merken. Er kennt und berücksichtigt ihn nur genauer als der Durchschnitt der zeitgenössischen Schriftsteller.

[40]) David Friedrich Strauß, Leben und Schriften des Dichters und Philologen Nicodemus Frischlin. 1856. Ex. der Aristophanesausgabe Leipzig Univ.-Bibl. Operum poeticorum

Nicodemi Frischlini Poetae, Oratoris et Philosophi, pars scenica: in qua sunt comoediae quinque, Rebecca, Susanna, Hildegardis, Julius Redivivus, Priscianus Vapulans, Tragoediae duae, Venus. Dido 1585. Die Widmungen zur Aristophanesausgabe abgedruckt in Nicodemi Frischlini, viri incomparabilis, Methodus declamandi ⟨Posthuma⟩ in laudatione, thesi de laudibus mulierum demonstrata: cui praeterea annexae sunt eiusdem epistolae et praefationes, in quibus non solum optimorum utriusque linguae authorum vitae, laudes, rerum, quas tractant, usus praestantiaque aut etiam methodus indicantur verum etiam suorum ipsius scriptorum hactenus aliquot vicibus sine praefationibus in lucem denuo emissorum ratio consilium et artificium ab authore ipso dextre ac utiliter explicantur. 1606. Dieses Sammelbändchen bringt auch sein Bild mit der bezeichnenden Unterschrift Cum noceant aliis, Frischlinum toxica sanant: Dic quid, Mome, velim, laudo tuos stimulos. Phasma, hoc est comoedia posthuma, nova et sacra, de variis haeresibus et haeresiarchis qui cum luce renascentis per Dei gratiam Evangelii hisce novissimis temporibus extiterunt. Auctore Nicodemo Frischlino, doctore, oratore et Philosopho ⟨rumpantur ut ilia Momis⟩ clarissimo, sacri Palatii Comite, nec non Poeta Coronato. Excusum Anno Christi Nati 1592 Antichristi vero revelati 75. Frischlins vita Aristophanis, defensio, occasiones und argumenta und Traktat de vetere comoedia sind sehr oft wiederholt worden. So in der Aristophanesausgabe von Aemilius Portus ⟨1607⟩ und in der von Küster ⟨1710⟩, das meiste davon sogar noch in Becks Commentarii ⟨II, XLI⟩. Παράδοξον τῆς τύχης ἀγώνισμα nennt sich F. wohl nach Heliodor 323, 30 ἀσταθμητότατον τύχης ἀνθρωπίνης κίνημα.

41) Beide Schriften Fröreisens neu gedruckt Bibl. des Litt. Vereins zu Stuttgart Bd. CCXII.

42) So Loccius in der Vorrede zu seinem verlorenen Sohn 1619, Herlicius in seinem Vincentius Ladislaus 1601, Friderici im Tobias 1637. Anders wieder Peder Hegelund, der 1578 die Susanna des Sixt Birk ins Dänische übersetzte und um ein Zwischenspiel bereicherte ⟨Neudruck von S. B. Smidt 1888, p. 15⟩. Hier wird Aufheiterung als Zweck angegeben.

43) Andreaes Turbo übersetzt von W. Süß, Tübingen 1907. Vgl. ferner Neue Jahrb. für das kl. Altert. etc. 1908 II. ⟨XXII, 6⟩ 343 ff.

44) Ward, History of English dramatic litterature to the death of Queen Anne I, 141.

45) Vgl. Du Bellay, Deffence ed. Person p. 159 Anm. 2.

46) Sonett VII aus Les Amours de Flore.

N'esperer qu'une paix et vivre en une guerre,
Ne pourchasser ma grace et demander merci,
Paroistre de douleur et de ioye transi,
M'enlasser d'un lien qui iamais ne se serre,
Voler iusques aux cieux et demeurer en terre,
Me captiver moymesme et m'eslargir aussi,
Chercher mon passetemps et n'avoir que souci,
Estre plus dur qu'un roc et plus fresle qu'un verre,
M'armer de patience et enrager tout vif,
Vivre tantost heureux, tantost pauvre chetif,
Brusler à petit feu, et geler en la glace,
Ma propre volonté changer en un moment,
Ce sont les passions que i'endure en aimant
Ma Flore, qui m'a prins par les rais de sa face.

47) Les œuvres et meslanges poetiques de Pierre Le Loyer Angeuin. Ensemble la comedie Nephelococugie, ou la Nuee des locus, non moins docte que facetieuse. A Paris, Pour Jean Poupy, rūe S. Jacques à la Bible d'Or. MDLXXIX. Avec Privilege du Roy. Darin trägt die Neph. die Sonderdatierung 1578. Exemplar in Paris ⟨B. N.⟩ und Dresden ⟨K. B.⟩. Als Rareté bibliographique erschien von der N. ein Liebhaberdruck in 100 Exemplaren Turin 1869. Jene Sammlung enthält noch eine zweite Komödie, Le Muet insensé

⟨p. 122 ff.⟩, von der ich eine kurze Inhaltsangabe hersetze. Der Prolog preist die griechischen Komiker um ihres Kampfes gegen das Laster willen und wegen ihres erstaunlichen Wissens. Deshalb sind sie nicht geringer als die Tragiker zu achten,

Que si les Dieux eussent gardé aussi
D'un œil benin iusqu'à ce temps ici,
Les monuments d'un brave Pherecrate,
D'un Alexis, Diphile et Nicostrate,
Et les discours du Syracusien,
C'est Epicharme et docte et ancien:
Et par sus tous ce que la Muse tendre
D'Apollodore et du sage Menandre
Avoit sacré à l'immortalité
Et au proffit de la postérité:
La Tragedie est ant ores prisée,
Ne serviroit que de vaine risée.
Quoy de risée? ains plustost de terreur
Aux enfançons qui l'auroyent en horreur.

Akt I und II. Ein Liebender, dessen Liebeskummer in beweglichen Klagen laut wird, ein Escolier, findet keine Gnade vor seiner Geliebten, der Damoyselle Marguerite. Akt III. In seiner Not geht er einen Astrologen an, der mit mystischer Gelehrsamkeit geladen ist. Ein von diesem anempfohlener Ringzauber scheitert an dem Dazwischentreten der Mutter des Mädchens. Akt IV. Der Astrolog enthüllt bei einem zweiten Besuch des Ratlosen eine umfängliche Dämonen- und Teufelskenntnis. Diese Dämonographie wird in aller Breite über viele Seiten ausgesponnen. Infolge der Teufelsbeschwörung verfällt der unglückliche Liebhaber jedoch in rasenden Wahnsinn. Akt V. Der Rasende wird durch das Eingreifen des Hexenmeisters, den die Väter des Liebhabers und der Geliebten herbeiholen, geheilt, und der Verbindung steht nichts mehr im Wege. Das Stück mit dieser läppischen Handlung verdient gleichwohl um einzelner Stellen, besonders aber um der ausgedehnten Verwendung magischer Künste, die dem Autor sehr am Herzen lagen und deren Darstellung offenbar Hauptzweck ist, die Beachtung des Literarhistorikers. Literatur über Pierre Le Loyer: Niceron, Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres etc. XXVI, 317 ff.; Goujet, Bibl. franç. XV, 357 ff. Artikel bei Bayle und in der Nouvelle biogr. gén. XXX, 545. Über die Néphélococugie vgl. Egger, De l'Hellénisme en France II, 13 u. 195. Inhaltsskizzen von Toldo, Revue d'hist. litt. de la France V ⟨1898⟩ 574 und Lintilhac, Hist. générale du théâtre en France II, 341.

[48]) p. 72—86. Exemplar Berlin Königl. Bibl.

[49]) Man liest sie im zweiten Band seiner Epistolae ⟨1665⟩ oder auch in der Amsterdamer Ausgabe ⟨1670⟩ oder bei Küster ⟨1710⟩. Ferner vgl. Le Fèvre, Les vies des poètes Grecs 1680, 115 ff. Thesaurus antiq. graec. X, 784 ff.

[50]) Exemplar Berlin Königl. Bibl.

[51]) Lettre sur les occupations de l'académie an Madame Dacier ⟨1714⟩ im 7. und 10. Kapitel.

[52]) Abgedruckt in seinen Werken III, p. 107 ff. ⟨1790⟩ und IX, p. 400 ff. ⟨1791⟩.

[53]) Der Lessingleser ist gewöhnt, auf Bayle verwiesen zu werden. Eine Stelle in Holbergs epistola ad virum perillustrem scheint mir als kennzeichnend für den ungeheueren Eindruck, den das Erscheinen des Werkes hervorrief, der Aufzeichnung wert. Holberg erzählt hier ⟨p. 58 der Ausgabe von 1736⟩ von seinen Erlebnissen in der Bibliothek Mazarin: Ante valvas bibliothecae matutini stabant studiosi adventum bibliothecarii exspectantes, certatimque irruebant quasi praemium primo intranti statutum esset. Nam Baylii Lexicon, cuius avidi lectores erant, cedebat primo occupanti. Hinc lucta, deinde cursus, librique istius compos factus est ille, qui in limine ianuae valentior, in stadio vero pernicitate pedum praestantior erat.

[54]) Höchst ergötzlich ist es, die Richterrolle der Damen in der Querelle zu verfolgen. Die französische Spätrenaissance war in einen bedenklichen Femininismus verfallen, wie er gerade in der Salonästhetik der Preziösen sich breit machte. So schien zunächst ihr Votum den Verfechtern der Rechtsansprüche der Antike nicht gerade ungünstig zu sein. Doch war es Boileau, der die Schönen für immer der Sache der Anciens entfremdete. Er, der ohnehin dem preziösen Roman mit der Waffe des Spottes gefährlich zusetzte, wagte es, in seiner zehnten Satire den Geschmack des schwächeren Geschlechts anzuzweifeln, das er der unverständigen Vermischung des alten Klassischen mit dem Neuen des Tages zieh. Umgekehrt war die Gegenpartei diplomatischer, deren naturwissenschaftliches Interesse und rationalistische Denkart aus sich heraus schwerlich den Sieg vor dem Reifrockareopag davongetragen hätten. Perrault flüchtet in seiner Parallele gelegentlich vor dieses Tribunal und überantwortet ihrer wenig liebenswürdigen Kritik sogar den Plato. Zum Überfluß sicherte er sich noch die Sympathien dieses Lagers, indem er eine ebenso galante wie langweilige Apologie des femmes (1694) gegen seinen Widerpart ausspielte.

[55]) Abgedruckt in Choix d'éloges couronnés 1812, p. 395.

[56]) VII, 2, p. 28 ff.

[57]) Abgedruckt in Hist. et Mém. de l'Academie 1754, p. 145.

[58]) Mém. de l'Institut national des sciences et arts. Lit. et beaux-arts I, p. 344 ff.

[59]) Erinnert mag bei dieser Gelegenheit daran werden, daß zu den zahlreichen Bearbeitungen des Plutus in wohl allen modernen Sprachen auch eine solche von Holberg kommt, der übrigens nach eigener Angabe aus den Wolken die Anregung nahm zu seinem Erasmus Montanus, in dem er den gelehrten Narren, diesen auf der komischen Bühne nie aussterbenden Typ, aufs Korn nahm (vgl. Prutz, L. Holberg, p. 191).

[60]) Mém. de l'Académie d. I. et B. L. XXX, besonders p. 67 ff.

[61]) Eine Bearbeitung des Plutus von Franceschi ging noch 1882 über die Bretter des Teatro Manzoni in Mailand. Noch George Sand hat eine Nachbildung versucht (Revue des deux Mondes, Januar—Februar 1863). Damit dem Stück auch nicht sein Hans und seine Grete fehlen möchten, ist das Personarium um eine Tochter des Chremylos, Myrto mit Namen, und um einen weiteren Sklaven Baktis vermehrt. Der Verbindung der beiden steht schließlich wirklich nichts mehr im Wege, nachdem Baktis als einer derjenigen freigelassen ist, dont les noms sont inscrits sur la voile triomphale du combat des Arginuses. Den Dichter Aristophanes macht Merkur in einem Prolog mit der modernen Zeit bekannt. Auf seine Frage, ob sein Ruhm noch andauere, bekommt er die freilich bedenkliche Auskunft: Non pas sans restriction, mais autant que tu le mérites. Zum Unglück muß ihm auch hier wieder — οἴμοι πεπλήγμεθ' αὖθις ὑπὸ τῆς ληκύθου — der Angriff auf Sokrates aufgestochen werden.

[62]) Abgedruckt in Hist. et Mém. de l'Académie d. I. et B. L. XLVII (1809), p. 209 ff.

[63]) Mém. de l'Acad. d. I. et B. L. IV (1723), p. 549 ff. Eine Probe der Übersetzung bei Egger, L'Hellénisme II, p. 136 f.

[64]) Oeuvres complettes de M. Palissot. MDCCLXXIX. Eine Selbstbiographie des Autors I, 11 ff. Die Komödie selbst mit Avis préliminaire und einem examen de la comédie des philosophes II, 163 ff. Der interessante Briefwechsel mit Voltaire in der ganzen Angelegenheit VI, 222 ff.

[65]) Lycée ou cours de littérature ancienne et moderne (1800) II, 230 ff. De la comédie ancienne.

[66]) De la littérature, considérée dans ses rapports avec les institutions sociales (Oeuvres complètes de Madame La Baronne de Stael. 1820. IV) I, 3. De la comédie grecque.

[66a]) Eine lesenswerte Kritik über diese Ausgabe liest man in der Bibliothèque choisie pour servir de suite à la bibliothèque universelle par Jean Le Clerc XIX, 263 ff. (1710). Eine Voranzeige mit einer den Appetit anregenden Probe aus den notae in Plutum war schon an derselben Stelle erschienen XV, 109 ff. (1708).

67) Näheres über diese deutschen Aristophanesübersetzungen bei Hilsenbeck, Aristophanes und die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts, Berliner Beiträge zur germ. und roman. Philologie XXXIV, Seite 7 ff.

68) Buchners «Wegweiser», nach des Verfassers Tod herausgegeben von Georg Göz. Jena 1663. Ex. Berlin Königl. Bibl. Vgl. besonders 17 f., 28 f. und auch Borinski, Poetik der Renaissance 133 ff.

69) Eine lesenswerte Vita Jacobi Palmerii Grensemesnillaei findet man in der Ausgabe seiner Descriptio Graeciae antiquae, Leyden 1678. Seine Studien zu Aristophanes finden sich in seinen Exercitationes in optimos fere autores graecos p. 717 ff., die oft zitierten Ausführungen zur Wolkenfrage daselbst p. 729 f. Die gleichen Ansichten bringt ohne Nennung Palmers vor Laurentius Ingewaldus Elingius in seiner Historia graecae linguae ‹1691›, p. 123. Die alten Fabeleien mit Frischlinschen Worten liest man dagegen noch bei Thomas Stanley, Historia philosophiae ‹1711›, p. 167 ff. Vgl. auch des Fabricius Bibliotheca graeca II, p. 363^4.

70) Brunck zu Wolken 98, wo von Geldnehmen für Unterricht die Rede ist, was schon die alten Erklärer als ψεῦδος charakterisierten: Hoc faciebant plerique alii sophistae. Hac autem fabula sub persona Socratis philosophos omnes traducit A. . . . . . Huius observationis meminisse lectorem velim ad omnes locos, ubi Socrati, qui philosophorum omnium personam sustinet, vel dogmata vel actiones tribuuntur, a quibus eum scimus alienissimum. Zu dem ἀεροβατεῖν des Verses 225 bemerkt Brunck: Quae hic Socrati affinguntur, de aliis sophistis, quos sub persona Socratis universos irridet comicus, vera sunt. Dindorf ‹Aristophanesausgabe III, 1, p. 115› macht daher nicht ohne Grund Brunck als ältesten Gewährsmann für diese Ansicht namhaft. F. A. Wolf nennt in der Vorrede zu seiner Übersetzung der Wolken ‹1811› Lessing als solchen, ebenso Roetscher, De Aristophanei ingenii principio, Diss. Berlin 1825, S. 12. Ähnlich führt, wenn auch vorsichtiger, Welcker ‹Übers. der Wolken p. 191 Anm.› die Behauptung auf ein Mißverständnis der nicht ganz klaren Ausführungen Lessings zurück. Tatsächlich liegt Lessing, wie aus dem ganzen Grundcharakter seiner Dramaturgie und aus dem Zusammenhang der völlig klaren Stelle hervorgeht, wohl keine Ansicht ferner als die ihm hier in die Schuhe geschobene, man muß nur seinen Ausdruck Sophist im Verstande seiner Zeit begreifen.

71) Ich gebe die Harlessche Ansicht nach dem von ihm selbst bei Fabricius, B. G. II, p. 363^4m gegebenen Résumé: Ut igitur cum Socratem tum inprimis sophistas, quorum is personam ad unitatem quam vocant personae obtinendam, commode sustinere potuit, risui ludibrioque spectatorum exponeret in theatro, ... Socratem fecit in illa fabula principem personam in eumque omnia contulit, quae in sophistis, ad quos multa spectant, quae unice de illorum artibus et disciplina, minime de Socratis doctrina atque opinione dici possint, ridicula improbandaque viderentur.

72) Vgl. auch Aristophanes. An Herrn Hofrath Voß 1793. Wielands Werke XXXIV, p. 234 ff. Neuer Teutscher Merkur 1794, I p. 19 ff., II p. 350 ff., III p. 3 ff. 113 ff. Attisches Museum II, III. Neues Attisches Museum I, II. Hilsenbeck 58 ff.

73) Über Lenz vgl. Hilsenbeck 37 ff. Derselbe stellt auch die Erwähnungen des Aristophanes bei Herder zusammen 31 f., die zu belanglos sind, als daß wir sie glaubten berücksichtigen zu müssen. Über Die Wolken von Lenz vgl. noch Weinhold, Dramat. Nachlaß von Lenz 313 ff., Neudruck der «Verteidigung des Herrn Wieland gegen die Wolken von dem Verfasser der Wolken» von Erich Schmidt, Sauers Litt. Denkm. 121. Waldmann, Lenz in Briefen, Zürich 1894. Das erwähnte Fragment nach den Fröschen auch in den Werken ed. Tieck III, 205 f.

74) Rhein. Mus. XLVI, 371.

[75]) Vgl. Köster in der Jubiläumsausgabe VII, 383ff. Köpert, Über Goethes Vögel, Progr. Altenburg 1873. Arndt, Die Vögel von Goethe in der ursprünglichen Gestalt herausgegeben, 1886. Hilsenbeck 46ff. Hille 116ff.

[76]) Einige Äußerungen des alten Goethe über Aristophanes bei Hille 17f.

[77]) Reisig in der praefatio seiner Goethe gewidmeten Ausgabe der Wolken 1820 und Rhein. Mus. II (1828), 191ff.

[78]) De Aristophane Euripidis irrisore, Amsterdam 1876, bes. 16ff., 53ff.

[79]) So Herbst, Phil.-hist. Studien von Petersen, I (1832), 88ff.

[80]) 35. Philologenversammlung, Stettin (1881), 965ff.

[81]) Abgedruckt bei Minor, pros. Jugendschriften I, 11ff.

[82]) Johann Elias Schlegel, Demokritus, ein Totengespräche. Deutsche Literaturdenkmale, XXVI, 51ff. Erschienen 1741 in Schwabes Belustigungen des Verstandes und Witzes. In diesem Dialog, der ähnlich wie später Goethes Farce «Götter, Helden, Wieland» die Modernisierung antiker Gestalten und Verhältnisse an den Pranger stellt, verwahrt sich Demokrit gegen Regnard wegen solcher ihm in dem Demokrit der Franzosen zugefügten Unbilden. Aristophanes als der griechische Komiker schlechthin schwingt in der Rolle des Schiedsrichters die Geißel über die Könige, Hofleute, Glockentürme, Diebesaffären und die sonstigen modernen Zutaten des Franzosen und zeiht ihn — er muß inzwischen sehr viel Lethewasser getrunken haben, denn er ist ein starrer Verfechter der drei Einheiten und Gegner aller Anachronismen, Nebenhandlungen, Paradoxa — insonderheit der unbilligen Freiheit seinem Stoffe gegenüber! Ähnlich schemenhaft ist die Verwendung des Namens in der «Alceste» von Ayrenhoff (Werke. IV, 319ff. der Ausgabe von 1814), die der Verfasser als ein in Pompei aufgefundenes Lustspiel des Aristophanes, das von ihm übersetzt sei, ausgibt, eine Fiktion, bei der Aristophanes lediglich als der die Tragiker travestierende Komiker zu Ehren gekommen ist. Denn es handelt sich um eine Parodie der seit Euripides Zeiten vielgepflegten, insonderheit von Wieland neubelebten Fabel. Wir haben also eine Satire vor uns, deren Spitze in ähnlicher Richtung geht, wie die der Goetheschen Jugendfarce. Die mit zahlreichen Parodien auf Euripides und den Hofrat Wieland ausgestattete, in einer pedantisch-nüchternen Prosa abgefaßte Komödie führt vor, wie Admet, an Syphilis erkrankt, trotz der Kunst des Arztes Purgantius, sterben muß. Herkules erscheint und zwingt den Hierophanten die öffentliche Losung auszugeben: Admet kann nur leben, stirbt jemand freywillig für ihn. Alceste erklärt sich nach Verabredung mit dem Alciden dazu bereit, der sie im Haine der Proserpina genießt, um sie dann als angeblich durch ihn vom Tod Errettete zurückzubringen. Eine sofort von dem unglücklichen Admet geschlossene neue Ehe mit einer gefälligen Prinzessin erledigt sich zum Glück dadurch, daß Herkules diese selbst mit sich auf Reisen nimmt. Das widerliche und langweilige Machwerk bietet eigentlich nichts als eine törichte Substituierung von gemeinen Motiven an Stelle des allerdings triefenden Edelmuts der Vorlagen. Über dieses Stück siehe Hilsenbeck, 27f. Hille, Die deutsche Komödie unter der Einwirkung des Aristophanes. Breslauer Beitr. zur Literaturgeschichte. Herausg. von Koch und Sarrazin 12, Seite 125ff.

[83]) III, 154ff.

[84]) X, 283ff.

[85]) Anders Hille 56 und 131f.

[86]) III, 2, 257ff.

[87]) Den Hinweis auf die persönlichen Voraussetzungen bei Welcker verdanke ich Robert Fritzsche. Übrigens ging die Übertragung romantischer moderner Begriffe auf die aristophanische Komik nicht vor sich, ohne daß die alte Auffassung sich dagegen zur Wehr setzte. Ein Zeugnis dafür sehe ich in einer Rezension der Voßschen Aristophanesübersetzung im Hermes (Krit. Jahrbuch für Lit.) XVII (1823). Hille schreibt sie seltsamerweise Fr. Schlegel zu, veranlaßt zweifellos durch ein mißverstandenes Zitat aus Bernhardy

(Gr. Lit. Gesch. II, 2[3], p. 617), aus dem er sie allein zu kennen scheint. Diese Rezension zerfällt in zwei von verschiedenen anonymen Autoren herrührende Teile. Der erste Rezensent hält jetzt die Zeit für gekommen, aus dem Aristophanes statt eines Schemens eine porträtähnliche Gestalt zu machen. «Ein mehr oder minder dunkles Gefühl von der Ähnlichkeit jener und unserer Zeit, die Ahnung von der Anwendbarkeit seiner komischen Laune auf die noch jetzt wichtigsten Interessen der menschlichen Gesellschaft, eine Stimmung des Geistes, welche, als Gegenpol der prophetischen Voraussehung, die Reflexion über sich als ein Selbstgewahrwerden in dem Spiegel der Vergangenheit zur Begleitung hat, dieses alles dient zu willkommener Aufnahme». Aber es wird ausdrücklich eine Übertragung solcher moderner Stimmungen abgelehnt. Die aristophanischen Lustspiele berühren vor allem auch das bürgerliche und politische Leben. Ihr Standpunkt dabei ist «keineswegs ein Humor, wie ihn die neuere Zeit kennt, der Sohn des Phantasus und der Vernunft, dem die Erhebung über die menschlichen Zustände ein Spiel und ein Akt der inneren Freiheit ist, sondern ein gewisser autogener Menschenverstand (sense common), der bei seinen Scherzen einen ernsthaften, realen Zweck im Auge hat. — Er will belehren, bessern, und so gehört er zu den didaktisch-satirischen Dichtern». Ebensowenig ist Fr. Schlegel der Verfasser des zweiten Stückes, p. 7 ff., der ja mehrere Seiten hindurch gerade gegen A. W. Schlegels Vorlesungen grundsätzlich und nicht ohne Schärfe polemisiert: In allen Grundfragen steht dieser Kritiker auf dem den beiden hier einigen Schlegel entgegengesetzten Standpunkt und hält sich im Rahmen der landläufigen, didaktischen Auffassung. So nimmt er etwa die Lehren des Peithetairos an die Ankömmlinge im Wolkenkuckucksheim blutig ernst. «In Absicht des Geistes umfaßt diese Komik zwar einen weiten Schauplatz, aber sie erhebt uns nicht bis zu dem höchsten Standpunkt einer reinen Weltanschauung, nicht bis zu der Idealität in der Würdigung des Irdischen überhaupt, von welcher der Humor ausgeht. Dazu ist dem Griechen die sinnliche Welt zu lieb; einen so hohen Maßstab legt er nicht an. Doch geht dadurch der Sinn des Komischen an sich keineswegs verloren, weil die Messung und Erhebung immer gradweis geschieht und auch das Höhere beispielsweise auf das Höchste hinweist».

[87a]) Bohtz, De Aristophanis Ranis dissertatio, Gotha 1828.

[88]) G. Stallbaum, De persona Euripidis in Ranis Aristophanis, Progr. der Thomasschule, Leipzig 1843.

[89]) R. Steiner im Magazin für Literatur LXVIII, 127 ff.

[90]) Über den Zweck von Aristophanes Thesmophoriazusen. Programm von Breslau 1841.

[91]) Zastra, De Aristophanis Ecclesiazusarum fabulae tempore atque consilio, Diss., Breslau 1831.

[92]) Fritzsche, De Arist. Daetalensibus 1831.

[93]) Süvern, Über Aristophanes Drama, genannt das Alter, Berlin 1827.

[94]) Ranke, Vita Aristophanis vor der Plutusausgabe von Thiersch 1830, p. 170 ff., abgekürzt vor Meinekes Aristophanesausgabe, de nubibus Gymn. Progr. Berlin 1844.

[95]) Mit Ranke stellt man am besten zusammen Böhringer, Über die Wolken des Aristophanes 1863. Die Figur des Sokrates ist nur eine Folie zu jener in Strepsiades verkörperten Neigung der Athener. Daraus erklären sich die einzelnen Züge seines Porträts.

[96]) In den Einleitungen zu seiner Aristophanesübersetzung, zuerst 1835. Über Ranke, Droysen, Grote, vgl. Zelle, Die Beurteilung des Aristophanes im 19. Jahrh. (Gemeint ist nur die politische Beurteilung.) Gymn.-Progr. Berlin 1900.

[97]) Grote, Geschichte Griechenlands III, 686, Übersetzung von Meißner.

[98]) Für die Wolken vgl. Bothes Ausgabe (1830), p. 4 f. K. Fr. Hermann, Marburger Lektionskatalog, SS. 1833, Ges. Abh. und Beitr., p. 256 ff. In der Schar der komplizierten, durch ihren Eklektizismus und ihre Unsicherheit unklaren Arbeiten zeichnet sich eine von Landsberg wenigstens durch Verständlichkeit aus (Philologus VIII, 94 ff.). Lands-

berg griff nämlich, anscheinend des nimmer enden wollenden, in immer seltsameren Zungen geführten Disputes müde, wieder zurück zu der naiven Behauptung eines Pasquills. Aristophanes hat das Drama gegen Sokrates geschrieben, infolge persönlicher erlittener Kränkung, die ihm der die Komödie gering schätzende Sokrates angetan hatte. Da nun die wirkliche Lehre des Sokrates so überaus rein und unangreifbar war, so mußte sich der Komiker notgedrungen die Züge zu seiner Schmährede bei anderen Philosophen zusammenborgen. Vgl. ferner Zorn, Aristophanes in seinem Verhältnis zu Sokrates, Bayreuther Programm 1845. (Der Hegelsche Standpunkt christlich eingeordnet und durch die Intentionen der göttlichen Weltordnung ergänzt.) Petersen, Aristophanes und die Philosophie seiner Zeit. Allg. Monatsschrift für Wissenschaft und Literatur 1852, p. 1107 ff. Deschanel, Études sur Aristophane 1867, p. 104 ff. (Danach sind bei den Franzosen die emphatischen Anklagen ebensowenig außer Kurs gekommen wie die vagen Molièrevergleiche.) Bertram, Der Sokrates des Xenophon und des Aristophanes, Progr., Magdeburg 1865. Klein, Geschichte des Dramas, II, 31 ff., 112 ff. (Als Probe dieser schwülstigen Darstellung diene das folgende: «Die aristophanische Poesie gleicht dem Adler, der vom Leichnam des Rindes, das er mit Flügelschlägen, unabwendbar wie Schicksalsschläge, in den Abgrund geschleudert und zerfleischt, sich aufschwingt zur Sonne oder zum Wolkensitze des Donnerers, um den dreizackigen Blitzschlag mit den mächtigen Fängen zu ergreifen, die noch von dem Blute seines Opfers triefen, Haupt und Schnabel so tief, wie eben nur in das Herz seiner Beute, tauchend in Ambrosia und Nektar, in die Himmelskost hehrer Poesie. Unten raschelt schon die dorische Posse, die affenschwänzige Angerratte, an den Überresten parodistisch nagend, die der Adler zurückgelassen». βομβαλοβομβάξ.) Vgl. ferner Teuffel, Einleitung zur lateinischen und zur deutschen Ausgabe der Wolken. Aristophanes Stellung zu seiner Zeit (Stud. und Char., 94 ff.). Kock, Einleitungen zu den Ausgaben der Ritter, Wolken, Vögel, Frösche, sowie Aristophanes als Dichter und Politiker, Rhein. Mus. XXXIX, 118 ff. (Aristophanes ist nicht nur Politiker, sondern sogar ein guter. «Aufgewachsen in der Begeisterung für das Athen der Marathonkämpfer widmet er seine Fähigkeit dem Dienste jener echten und wahren Aristokratie, die den Adel in der Selbstlosigkeit und in der Hingabe für das Gemeinwesen sucht».) Sauerwein, Ostenditur qui loci in superstite Nubium comoedia e priore earundem Nubium recensione adhuc servati sint, Diss. Greifswald 1872. Gehring, Über den Sokrates in des Aristophanes Wolken, Progr. von Gera 1873. M. Oddenino, Le Nubi ossia Aristofane e Socrate. Rivista di filologia X, (1882), 465 ff. Amerigo Rivoiro, La figura di Socrate in Aristofane, Aosta 1906. Wüst, Aristophanesstudien, München 1908, S. 1—18.

[99]) Wilhelm Vischer, Über die Benutzung der alten Komödie als geschichtliche Quelle, Baseler Programm 1840.

[100]) Couat, Aristophane et l'ancienne comédie attique 1889, 1903². Über ihn vgl. Zelle a. a. O., p. 14 ff.

[101]) Croiset, Aristophane et les partis à Athènes, Paris 1906.

[102]) Nachgewiesen von C. Heinze, Platens romantische Komödien, ihre Komposition, Quellen und Vorbilder. Marburger Dissertation 1897, p. 59 ff. Vgl. auch Buchwald, Platen und Aristophanes, Deutsches Museum XVII (1867), 2. Bd., S. 737.

[103]) Julius Richter (1816—1877) ist auch sonst bekannt als philologischer Schriftsteller und Poet griechischer Zunge. Von seinen Werken zur griechischen Komödie erwähne ich eine Ausgabe der Wespen (1858) und eine des Friedens (1869), ferner ein Programm des Friedrich Werderschen Gymnasiums, Berlin 1845 Zur Würdigung der aristophanischen Komödie, das einzelne Beiträge zu den Thesmophoriazusen beisteuert und Erörterungen über Bildung und Zusammensetzung des aristophanischen Publikums, Wirkung und Eindruck der Aufführungen u. ä. m. Ein Programm des Friedrich Werderschen Gymnasiums von 1857 bringt caput III der Einleitung zur Wespenausgabe und handelt über attisches Gerichtswesen.

[104]) Der Name ist anscheinend nach dem aristophanischen κάρδαμα βλέπειν ‹Wespen 455› = griesgrämlich dreinschauen gebildet. Diese Deutung wird empfohlen durch Vers 1293, wo es heißt, daß die bedeutenden Philologen Hermann, Boeckh, Welcker, Reiske und viele andere im Schauen der großen Heroen der Vorzeit das κάρδαμα und νᾶπυ βλέπειν vergessen haben.

[105]) Diese Stelle wird erst klar durch die Lektüre folgender Schrift Richters, die auch unter die Rubrik der Aristophanesnachahmungen gehört: Gruß an die Universität Bonn zur Feier des 3. August 1868. Dieser Jubiläumsglückwunsch hat die Form einer aristophanischen Parabase und eröffnet gleichsam Richters Aristophanesnachahmung in griechischer Sprache. Das ergötzliche Widmungsschreiben ist ein lebhafter Ausdruck des Dankes und der Verehrung für die Bonner Universität. Aber auch hier sitzt doch schließlich Richter der Schalk im Nacken. Damit die Gabe auch philologisch passieren kann, so hat er zwei Handschriften verglichen, einen codex υ ‹ὑπνοχιτώνιον› und einen ο ‹ὀρνιθοφθάλμιον›. Alle discrepantiae lectionis sind in einer säuberlichen adnotatio critica notiert, ja es hat sogar noch Richter alte Scholien zu seinem Gedicht beigebracht und auf Grund einer sorgfältigen Kollation mitediert ἡγούμενος οὕτω μάλιστα τὴν καλουμένην χάριν φιλολογικὴν τοῦ βιβλίου ἀπολάμψειν. Anlaß zur Beanstandung wurde nach des Dichters eigener Angabe eine boshafte Bemerkung im πνῖγος. Nachdem nämlich der Dichter in seinen Anapästen Naeke und Welcker mit gelegentlichem Spott gefeiert hatte und das wein- und weisheitsschwere Leben in der rheinischen Musenstadt dankbar gepriesen hatte, fährt er also fort:

50 ἴσῃ πάντας σέβομαι τιμῇ
τὸν Σληγέλιον τὸν Δελβρύκιον
τὸν θ᾽ Ὕλμαννον τόν θ᾽ Εἱνρίχιον
τὸν Βρανδίσιον τὸν Σχωπένιον
καὶ πλείστους ἂν καταλέξειας
55 πάσῃ σπουδῇ σκῖρον Μουσῶν
λείχοντας νῦν κἀδηδοκότας
κριτικούς, ὄρχεις τῶν γραμματικῶν,
τοὺς ἡνιόχους Εἰλειθυίας,
ἱερῶν ἑρμηνευτὰς χρησμῶν,
60 ἱερῶν πάππους ψευδῶν ἀθέους,
τῆς τ᾽ εὐνομίας ἐξηγητάς,
οὐδένα τούτων ὀνομακλήδην —
τοῦ γὰρ πνίγους ἅλις εἴρηται —
δύ᾽ ἀλέκτορ᾽ ὅμως τῶν γραμματικῶν
65 κἀρχαιολόγων ἐξέστω νῦν
ᾄδοντ᾽ ἔτι καὶ πλήκτρῳ πλήττοντ᾽
ἐξονομῆναι μείζονι τιμῇ,
τὸν Ῥιζέλιον καὶ Ἴανον.

Ein Stück aus dem Epirrhema mag den Beschluß bilden. Die beigegebene Übersetzung stammt von Richter selbst, der im Anhang «für die Bonnesierinnen» seine Parabase auch deutsch wiedergegeben hat:

Πρῶτον ὦ Βοννήσιοι πρὸς τοὺς γεραιτέρους λέγω . . .
οἷς ἐφεῖρπε δὴ τὸ γῆρας τὸ πολιὰν φέρον κόμην,
χοἳ προ πεντήκοντ᾽ ἐτῶν δὴ τῶν ἀλωπέκων νόμῳ —
εἴτε γὰρ κάμηλός ἐστιν εἴτε τῶν ἐστιγμένων
καὶ τότ᾽ ἂν ἐκαλεῖτ᾽ ἀλώπηξ καὶ τὰ νῦν κεκλήσεται —
ῥανδαλίζοντες χοροῖσι περὶ τὸ φροντιστήριον
κἀποπαρδόντες, βαβαιάξ, ἐπεγελᾶτ᾽ ἰὴ ἰού
ποικίλαις κλάδεσι κοθόρνοις διφθέραις ἐστεμμένοι
ἐκ μακρῶν ἀνίετ᾽ αὐλῶν αἴθριον πρὸς οὐρανόν
θῦμα καινόν, φεῦ, ταβάκκου μάλα δυσώδεος καπνόν,
περὶ τὸ πρυτανεῖον ἐκλονεῖσθε κἀσοβεῖσθ᾽ ἐν τἀγορᾷ
μονομαχήσοντες ξιφιστὶ καὶ βλέποντες σκάνδαλα.
φροῦδ᾽ ἅπαντα ταῦθ᾽, ἑταῖροι, φροῦδα μηχανήματα,
οἷς φυλισταίους πολίτας νύχθ᾽ ὅλην ὁσημέραι
νεανικῶς ἐδέρομεν αὐτοὶ δερόμενοι γ᾽ ὑπὸ φυλάκων,
οἳ κυνόβδελλοι ᾽καλοῦντο, βδέλλαι ἅμα κύνες τ᾽ ἴσως
τώδε γὰρ ἐμιμοῦνθ᾽ ἑκάστοτ᾽ ἐς ἀγορὰν κεκλημένοι
βδελυροὶ ὄντες καὶ βδέοντες, τὰ δὲ πέδιλα, πῶς δοκεῖς;

οὐ μάλ᾽ εὔρινός γ᾽ ἔχοντες παρὰ Λακαίνης τὴν βάσιν
οὐδὲ πηδῆσαί γ᾽ ἴσασιν ἐμπεδώσοντες βίᾳ.
φροῦδα ταῦθ᾽, ὅμως γέροντες ὄψιν ἐσμὲν οὐδὲ νοῦν·
εἶα δὴ φίλοι γέροντες· οὐ γὰρ ἔστι τήμερον
καρδαμίζειν τονθορίζειν, ἀλλ᾽ ἰοὺ κεκραγέναι·
πᾶς ἄγαλμα τὸ νεολαίας ἐς τὸ φῶς ἀνελκέτω
τήμερον γ᾽ ἀλωπεκίζων, εἴπερ ἦν νέος ποτέ.

Euch zuerst will ich begrüßen, euch die Altbonnesier,
Euch, die Alter oder Puder kränzt mit Silberlockenhaar,
Die ihr als die echten Füchse — heute sind es fünfzig Jahr —
(Fuchs muß anfangs jeder heißen, sei er auch ein Urkameel,
Oder führt er auf dem Paukplatz seine Klinge ohne Fehl)
Randalierend um das Denkhaus stets geschart zum lustgen Chor
Ließet lachend laute Bierrülps wie zum Morgengruß hervor,
Und mit Käppel, mit Kanonen, Ziegenhainer, Flausch staffiert,
Blieset bis zum blauen Himmel aus den Pfeifen ungeniert
Euren Opferdank, des Tobacks fuseligen Pfälzerrauch.
Um das Rathaus, auf dem Markte strolchtet ihr nach Burschenbrauch,
Schautet grimmig drein und schwertlings, schautet überall Skandal —
Längst verschwunden, lieben Freunde, ist das Jugendbacchanal,
Das geschunden den Philister übermütig Tag und Nacht,
Selbst geschunden und getreten von der musenstädtschen Wacht,
Die den Igeln oder Pudeln, oder Igelpudeln gleich
Zeigte beider Tiere Tugend oftmals in des Markts Bereich,
Lechzte puddelnd und wie Pudel duftend nach Studentenblut,
Wir Studenten wußten besser, daß der Pudel nur so thut,
Daß der Igel langsam kreuchet und Gewalt nicht seine Art.
Fort ist Alles! Doch wir Alten bergen noch den Jugendmuth.
Heissa denn! bemooste Häupter, heute schwingen wir den Hut!
Heute gilt kein Grämeln, Hämeln, heute gilts ein Burschenlied,
Das der Jugend frische Bilder aus dem warmen Busen zieht,
Heut den Fuchs herausgekehret, wenn ihr je Studenten wart!

[106]) Von dieser Komödie erschien auch eine deutsche Übersetzung unter dem Titel Julius Richters Ultramontanokommunisten. Aus dem Griechischen verdeutscht und von einem Vorreiter eingeführt. Berlin 1873.

[107]) Brentano, Untersuchungen über das griechische Drama, I. Aristophanes. Frankfurt 1871. Aristophanes und Aristoteles oder über ein angebliches Privileg der alten attischen Komödie. Progr. Frankfurt 1873.

[108]) Poppelreuter, De comediae atticae primordiis particulae duae. Berliner Diss. 1893

[109]) Zielinski, Die Gliederung der altattischen Komödie 1885.

[110]) Listmann, Die Technik des Dreigesprächs in der griechischen Tragödie. Gießener Diss. 1910.

[111]) Koerte, Arch. Jahrbuch VIII (1893), 61 ff.

[112]) Bethe, Prolegomena zur Geschichte des Theaters, 48 ff.

[113]) Dramaturgie Stück 28 über Regnards Distrait.

[114]) Die Welt als Wille und Vorstellung II, 8.

[115]) Kritik der Urteilskraft 205 Kehrbach.

[116]) Komik und Humor. 1898. Hinnebergs Kultur der Gegenwart I, 6. 365.

Namenregister

In diesem Verzeichnis sind nur die Namen der für die Darstellung als direkte Gewährsmänner verwendeten Persönlichkeiten aufgeführt. Bühnenfiguren, Literatoren, indirekt und beiläufig herangezogene Personen sind ausgeschlossen worden.

Die Zahlen bezeichnen die Seite.



Druck von G. Kreysing in Leipzig.

MERGUET, H., Handlexikon zu Cicero. 1905. 816 S. Lex. 8°. M. 24.—, geb. M. 26.—.

NÖLDEKE, TH., Geschichte des Korāns. 2. vermehrte und verbesserte Auflage von Friedrich Schwally. I. Teil: Über den Ursprung des Korans. 1909. VIII. u. 262 S. gr. 8°. M. 11.—.

OVIDII NASONIS, P., De arte amatoria libri tres. Erklärt von P. Brandt. 1905. XXIII u. 255 gr. 8°. M. 8.—, geb. M. 10.—.

— „ —, Amorum libri tres. Erklärt von P. Brandt. 1911. 239 S. gr. 8°. M. 7.—, geb. M. 9.—.

— „ —, Fasti, Tristia, Epistulae ex Ponto. Für den Schulgebrauch ausgewählt und mit knappen Erläuterungen versehen von Paul Brandt. 1908. VIII und 148 S. 8°. Geb. M. 1.80.

PRAECHTER, K., Hierokles der Stoiker. 1902. VIII und 159 S. gr. 8°. M. 5.—, geb. M. 6.25.

ROLANDSLIED, Das altfranzösische. Kritische Ausgabe besorgt von E. Stengel. Band I: Text, Variantenapparat und vollständiges Namensverzeichnis. 1900. X u. 404 S. gr. 8°. M. 12.—, geb. M. 14.—.

SCHMIDT, W., Über den kulturgeschichtlichen Zusammenhang und die Bedeutung der griechischen Renaissance in der Römerzeit. 1898. 48 S. gr. 8°. M. 1.20.

SCHULTEN, A., Das römische Afrika. 1899. VI und 116 S. gr. 8° mit 5 Tafeln. M. 2.—.

SCHWALLY, F., Semitische Kriegsaltertümer. Heft 1. Der heilige Krieg im alten Israel. 1900. VIII und 111 S. gr. 8°. M. 3.—.

SCHWARZ, H., Der moderne Materialismus als Weltanschauung und Geschichtsprinzip. 1904. IV und 128 S. gr. 8°. M. 2.—, geb. M. 2.60.

SOLTAU, WILHELM, Livius Geschichtswerk, seine Komposition und seine Quellen. Ein Hilfsbuch für Geschichtsforscher und Liviusleser. 1897. VIII und 224 S. gr. 8°. M. 6.—.

TOLKIEHN, J. Homer und die römische Poesie. 1909. IV und 229 S. gr. 8°. M. 6.—, geb. M. 8.—.

— „ —, Cominianus. Beiträge zur römischen Literaturgeschichte. 1910. VII u. 174 Seiten. M. 5.— geh., M. 7.— geb.

WALTHARII, POESIS. Das Waltharilied Ekkehards I von St. Gallen, nach den Geraldushandschriften herausgegeben und erläutert von Hermann Althof.
Teil I: 1899. VIII u. 184 S. gr. 8°. M. 4.80.
Teil II: Kommentar 1905. XXIV u. 416 S. gr. 8°. M. 13.—.

WEBER, HUGO, Aristophanische Studien. 1908. VI u. 180 S. gr. 8₀. M. 5.—, geb. M. 6.—.

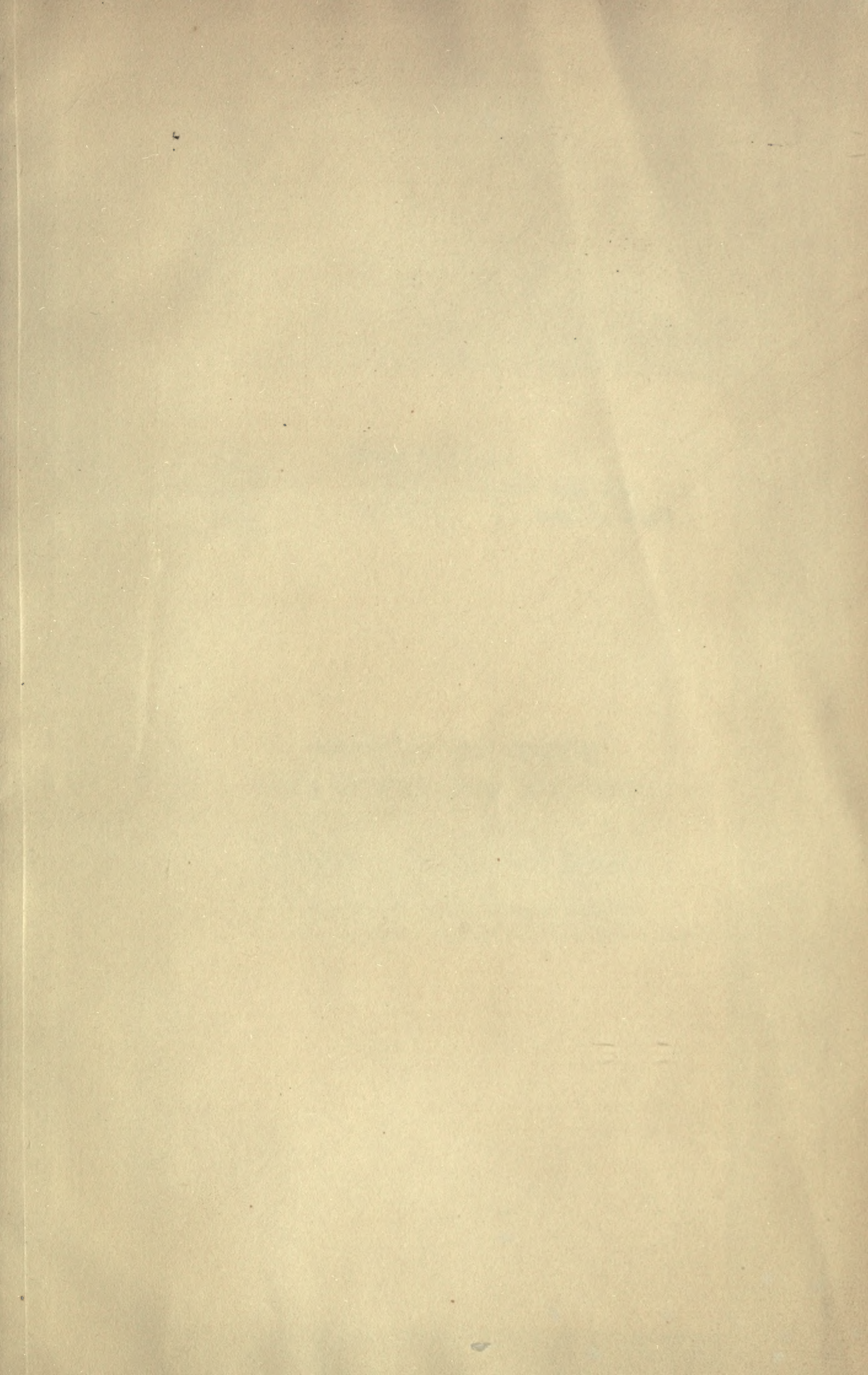
WICLIF'S JOH., De veritate sacrae scripturae. Aus den Handschriften zum erstenmal herausgegeben, kritisch bearbeitet und sachlich erläutert von D. Dr. Rud. Buddensieg. 3 Bde. 1904. (CXII. 408. 271 u. 377 S.) gr. 8°. M. 36.—.

WOLF, EUGEN, Sentenz und Reflexion bei Sophokles. Ein Beitrag zu seiner poetischen Technik. 1910. VI u. 177 S. gr. 8°. M. 4.50.

WUNDERER, CARL, Polybius-Forschungen. Beiträge zur Sprach- und Kulturgeschichte.
Teil I: Sprichwörter und sprichwörtliche Redensarten. 1898. 124 S. gr. 8°. M. 2.80.
„ II: Citate und geflügelte Worte bei Polybios. 1901. V u. 100 S. gr. 8°. M. 2.40.
„ III: Gleichnisse und Metaphern bei Polybios. 1909. VIII u. 142 S. gr. 8°. M. 3.80.

ZIELINSKI, TH., Das Klauselgesetz in Ciceros Reden. Grundzüge einer oratorischen Rhythmik (Sonderdruck aus Philologus). VIII u. 254 S. gr. 8°. M. 8.40.

— „ —, Die Behandlung gleichzeitiger Ereignisse im antiken Epos. Erster Teil mit 12 Abbildungen und 3 Tafeln. (Sonderdruck.) 45 S. gr. 8°. M. 1.50.



[illegible]

SCHNEIDER, H. [illegible]

[illegible]

WRIGHT, JOS. [illegible]

[illegible]

